ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 2

перец

новый телеканал

www.peretz.ru

АТВ

Указанный логотип является кобрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Лицензия Серия ТВ № 13155 от 06.03.2008 года.

6045

Новый годовой цикл журнала мы начинаем с обсуждения комплекса проблем — эстетических, философских, социальных, нравственных, — определяющих самый актуальный тренд сегодняшнего искусства: размывание границ между игровым и документальным, вымышленным и подлинным, «постановкой жизни» и «правдой жизни». Рождение и особенности развития, трансформации, метаморфозы и парадоксы этого направления, обозначенные активно входящим в критический обиход термином «постдок», всесторонне осмысляет теоретическая дискуссия, организованная «ИК» совместно с «Артдокфестом»-2011 («Здесь и теперь»). Ее предваряют размышления Майи Туровской о документальности в искусстве, а продолжают рецензии на наиболее заметные фильмы фестиваля («Репертуар»).

В рубрике «Имена» — мастер-класс Марины Разбежкиной, одной из участниц нашего «круглого стола», создателя школы, автора работ, без обсуждения которых невозможен разговор о современном кино, а также статья о Дзиге Вертове, чьи открытия и сегодня будируют споры о природе и возможностях документального кинематографа, о сути его отношений с реальностью.

В «Комментариях» мы публикуем тексты, представляющие неожиданные взгляды на знакомые и знаковые явления нашей жизни, а в «Разборах» — на один из периодов творчества Билли Уайлдера.

В «Чтении» напечатаны два сценария молодых драматургов.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ
Документальность

7
Постдок. О новом термине
«Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

АРТ ДОК ФЕСТ

25
ИННА КУШНАРЕВА
Приодетая жизнь
«Милана», режиссер Мадина Мустафина

27
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Сюда смотри
«Победа», режиссер Александр Куприн

30
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Вне архива
«900 дней», режиссер Йессика Гортер

33
ЕЛЕНА СТИШОВА
Индустрия памяти
«Гагаринленд», режиссер Владимир Козлов

35
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Глоток горечи
«Горький вкус свободы», режиссер Марина Голдовская

38
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Дети солнца как мишень
«Дети солнца», режиссер Владимир Туманов. Петербургский Драматический театр на Васильевском
«Мишень», режиссер Александр Зельдович

КОММЕНТАРИИ

45
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Очередь в России

49
СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
День сурка

54
ОЛЬГА ЧАГАДАЕВА
Мужичок, оставьте водку

ИМЕНА

61
МАРИНА РАЗБЕЖКИНА
Начинать надо со сложного

76
АНДРЕЙ ЩЕРБЕНОК
Дзига Вертов: диалектика киновещи

РАЗБОРЫ

89
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Модернизм Уайлдера, или *Film noir* около 1950 года

ЧТЕНИЕ

101
ФЕДОР БАБЕНКО
Сорок пятый
Сценарий

132
ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
Вторая терапия
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

174

Афиша фильма Дзиги Вертова «Киноглаз»

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

Документальность

Документальность вошла в культуру XX века как понятие, характеризующее новое эстетическое качество, сложившееся с появлением новых технических средств передачи информации (фотография, печать, радио, кинематограф, телевидение), которые способны передавать «жизнь в формах самой жизни». На самом деле это неточно. Точнее было бы сказать действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей.

Предоставленная техническими средствами возможность запечатлеть жизнь непосредственно всячески актуализировала значение документа в культуре и породила не только самостоятельную ветвь документального кино, соседствующего с игровым, не только прямую документацию того или иного факта жизни, но и оказала воздействие на традиционное искусство, спровоцировав появление документальной драмы, документальной прозы, документального стиля съемки и даже «документальной» скульптуры типа сегаловских слепков человеческих фигур, помещенных в реальные фрагменты быта (телефонная будка, скамейка поезда и проч.). Документальность стала одним из устойчивых образных мотивов в художественной культуре XX века. Технические средства позволили достигнуть в искусстве нового уровня приближения к жизни, освободив тем самым иные его направления от этой извечной задачи. Вместе с тем документальность в современном искусстве столько же обязана своим эффектом совпадению изображения с реальностью, сколько и несовпадению с ней, нетождественности, различию, связанному в каждом случае с текущим несовершенством техники. Даже прямая передача с места событий, обладающая на сегодня максимумом документальности, ограничена своей двухмерностью, законами перспективы, но более того — рамкой кадра, вырывающей фрагмент из потока жизни и требующей идентификации.

Непрерывное совершенствование техники вносило и постоянно вносит поправки в смысл понятия «документальность». Но для XX века в целом оно, несомненно, обладает некоторой общей эмпирической определенностью, очевидной каждому. Употребление этого понятия применительно к искусству имеет в виду не столько степень тождественности изображения действительности, сколько ощущение достоверности, степень доверия, возникающего у зрителя в процессе восприятия. При этом индикатором достоверности становится подчас как раз неполнота тождественности, зазор между натурой и изображением, а следовательно, принятая на сей счет условность, как и положено искусству. Например, сегодняшнему зрителю черно-белый кадр кажется более «документальным», нежели цветной. Возникнув первоначально из реакции йодистого серебра на свет, из плоского фотографического изоб-

ражения, из верстки газетной полосы, из черно-белого кадра на экране, документальность со временем абстрагировалась от них, став самостоятельным эстетическим качеством. Она приобрела не только иконический, но и знаковый смысл, применимый в любом, в том числе нетехническом, искусстве и вступающий во взаимодействие с другими художественными средствами. Документальность может работать сама по себе, а может в качестве приема, имитации, стиля, наконец. Документальность стала средством обновления театра, оказала влияние на литературу, проникла в изобразительное искусство, скульптуру и даже музыку («конкретная музыка»).

Возможность запечатлеть жизнь «в формах самой жизни» была, разумеется, огромным шагом вперед на пути жизнеподобия, которое всегда — что бы об этом ни говорилось, — остается одним из приоритетов искусства. Но ставши приобретением в жизнеподобии, документальность оказалась в той же мере и потерей в нем. Она обернулась его ограничением, переходом от целостности, достигнутой классическим реализмом XIX века, к неполноте, частичности, фрагментарности документализма. Образ вселенной распался в дадаизме, сюрреализме и прочих авангардных течениях. Фрагмент возобладал над целым.

Частичность документального изображения, в свою очередь, актуализировала другой важный элемент культуры XX века — монтаж. Документальность изображения часто восполняется монтажной структурой повествования. Монтажный тип кинематографа, фотомонтажи, коллажи, литмонтажи, эпизодное строение спектакля, монтажные приемы в прозе (да и в поэзии тоже), наконец, верстка современного иллюстрированного журнала, не говоря уже о сетке вещания, так или иначе становятся «пользователями» документальности.

В частичности документализма, в его опоре на внешнее подобие заложена также возможность «дедокументализации» документа. Не за счет фальсификации, что тоже случается (вспомним скандал с фальсифицированными дневниками Гитлера и проч.), а за счет превращения его в чистый прием. Ставя документальное изображение в иной контекст, акцентируя техническую структуру изображения, деформируя его или превращая в концепт, автор может создать совершенно новый образ (наподобие модифицированной Энди Уорхолом фотографии Мэрилин Монро). Эффект дедокументализации широко используется художественной фотографией, игровым кино, реализующим эстетический потенциал хроники, иногда за счет деформации кадра, не говоря уже о рекламе, опознанной Мак-Люэном как культурный феномен века в «Механической невесте».

Уже сегодня, в начале тысячелетия, появление новых — цифровых и компьютерных — технологий обещает возможность не только «достраивать» квазидокументальную реальность, но и создавать реальность виртуальную, не обеспеченную натурой. Понятие «документальность», разумеется, будет в этих обстоятельствах меняться, как, впрочем, и другие понятия культуры. Но для XX века оно сохранит свой обобщенный смысл как один из культурообразующих феноменов.

Постдок. О новом термине

«КРУГЛЫЙ СТОЛ»

АРТ ДОК ФЕСТ

Ежегодно на «Артдокфесте» журнал «Искусство кино» проводит дискуссию на актуальную тему, предъявленную современным кинопроцессом. На прошедшем в декабре 2011 года фестивале его президент Виталий Манский предложил проанализировать проблемную область, затронутую в книге Зары Абдуллаевой «Постдок. Игровое/неигровое» (издательство «НЛО»), и обсудить широкий круг теоретических и практических вопросов, важных для понимания современного искусства. В дискуссии приняли участие режиссеры Андрей Звягинцев, Алексей Попогребский, Виталий Манский, Марина Разбежкина, Джастин Лайл, Марат Магамбетов, критики Зара Абдуллаева, Олег Зинцов, Алексей Медведев, Инна Кушнарева. Модератор дискуссии — Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. К сожалению, у нас давно нет профессиональной среды, какая была в 70-е и даже в 80-е. Она исчезла. Та же, что есть, формируется в основном вокруг жизни разных компаний. Нет коллективного освоения профессионального опыта. Поэтому все получили интеллектуальное удовольствие от той деловой игры — конференции «Развитие отечественной киноиндустрии как части национальной культуры», которую Киносоюз провел в апреле 2011 года в Воскресенском. Там было хоть какое-то обсуждение важных проблем, кроме привычных тем о политике и деньгах.

Книга «Постдок...», мне кажется, — про разрушение разного рода границ. Этих разрушений столько накопилось за последние десять лет, после 11 сентября 2001 года... Назрела потребность отрефлексировать последствия их пересмотра и в сфере культуры. Я говорю о новых способах коммуникации, о сетевых войнах, о других принципах ориентации в мире, о многомерной смене координат, систем критериев, языков и так далее. В книге «Постдок...» речь идет о трансформации границ, связанных, на мой взгляд, с реальностью автора, художника. Это и вымысел, и реальность, и документ, и достоверность, и практика имитации, и проникновение вымысла в нон-фикшн, и такая гиперпроблема, как, по выражению Бориса Дубина, «общество телезрителей».

Что происходит с искусством после того, как постмодернизм стал расхожим клише, тривиальным понятием? Любой человек на экономической конференции, в политической дискуссии или даже на летучке в жилищной конторе пользуется теперь понятием «постмодернизм». Зара Абдуллаева осмысляет этот период работы с художественным материалом: тут и документалисты, и режиссеры игрового кино, и театр, и литература, и фотография, современное искусство. Нет только музыки.

Итак: привычные координаты, старинные разведения больше не работают, это очевидно для всех. Особенно для тех, кто хотя бы изредка заходил на выставки современного искусства или наблюдает, что происходит с такими киноойкуменами, как румынская или латиноамериканская кинематографии. Или в некоммерческой фотографии. Невозможно без серьезной совместной работы отрефлексировать эти изменения. Я уверен: нет теории — нет искусства.

Виталий Манский. У меня вопрос: правильно ли я понимаю, что речь идет о предложении нового термина, определяющего новое поле или жанр не только в кино, но и в художественной культуре? Раньше этот жанр двумя своими составля-

ющими находился в двух взаимоисключающих пространствах. Были разброд и шатания, гуляние из жанра в жанр, теперь эти пограничные зоны объединились в самостоятельное государство, которое вокруг себя пытается выстроить собственные границы или пограничные пункты. Это и есть пространство постдока? Я задаю этот вопрос Заре Абдуллаевой, хотя, в отличие от некоторых здесь присутствующих, книгу прочел. В ней нет жесткого определения термина, но детально проблематизируется его территория в работах самых разных художников.

Зара Абдуллаева. Я скажу о той проблематике, которая резко актуализировалась и стала важной для художественного пространства последнего времени. С одной стороны, и это довольно общее место, хотя осмыслено оно не было, стал очевиден парадокументальный тренд в игровом кино. С другой стороны, для наших документалистов перестали быть крамолой постановочные кадры, хотя западным документалистам такой пуризм давно не свойствен. Я попыталась это поле зафиксировать. Лидия Яковлевна Гинзбург назвала такую литературу «промежуточной». А метод, которым пользовались писатели, определила, как «художественное исследование невымышленного». Это касается и театральных режиссеров новейшего времени, и режиссеров кино, независимо от того значатся они документалистами или игровиками. Вторая проблема: язык таких произведений не назовешь ни эксклюзивным, ни эпатажным и т.д. Он не способствует репутации этих авторов как радикальных художников. Линейный нарратив, никаких специальных приемов, эффектов. Однако формальная простота не облегчает восприятие этих произведений. Сдвиг определился в 1999 году, когда Кроненберг дал в Канне главный приз «Розетте» братьев Дарденн, тем самым узаконив направление. Существовало оно, конечно, и раньше. Зрители, интересующиеся кино, часто говорят: «Когда мы смотрим фильмы Линча или Триера, то понимаем возможности прочтений, интерпретаций, а когда Брессона или братьев Дарденн — не знаем, за что зацепиться». То есть эстетика есть, но ее не видно, перед нами минус-режиссура, минус-артисты (они существуют, а не играют), иногда и минус-сюжет, как в «Классе» Лорана Канте. Проблема нейтральности авторского присутствия становится очень важной. Конечно, Базен находил такие особенности у итальянских неореалистов, когда говорил, что эстетика фильмов Де Сики невидима, однако существует. На (вне)очередном историческом этапе наступило время проанализировать авторскую «анонимность» в новейшем искусстве. Именно такое кино и такой театр потеснили эффектные постмодернистские конструкции, освоенные на разные лады мейнстримом и масскультом.

Что важно для этих, на первый взгляд, скромных авторских опусов, в которых «ничего нового нет», хотя они не слишком комфортны для восприятия, ибо не зрелищны, не имеют примет яркой художественности? Там создается реальность, становящаяся хроникой. Этот сложнейший и очень тонкий процесс был реакцией на разочарования постмодерном.

Еще одна проблема связана с понятием собственно «документа», «документального». Иначе говоря, свидетельства. Когда выяснилось, что «конец истории» — миф, изменилось и отношение к работе с документом. Здесь тоже наметились многообразные сдвиги, взрывы, открытия и новые ощущения, представления. С одной стороны, произошло возвращение документу его статуса. Понятно, что на протяжении всего прошлого века он дедокументировался, фальсифицировался, был объектом бесконечных манипуляций. Майя Туровская, когда мы с ней обсуждали эти вопросы, вспоминала, что, работая над «Обыкновенным фашизмом», они с Юрием Ханютиным постоянно сталкивались с этой пресловутой дедокументацией.

В книге речь идет о разных способах работы с документом, в которых он сам, его восприятие становятся предметом рефлексии. Один из самых грандиозных примеров, потрясших всю Центральную и Восточную Европу, кроме нашей страны, — это книга Петера Эстерхази «Исправленное издание». Известный постмодернист внезапно становится реалистом, ненавидя так называемый реализм. Он осмысляет этот переход в книге, написанной после того, как в архиве прочел документы о том, что его отец, благородный герой рома-

на в жанре семейной саги, был сексотом. Сын разделяет с отцом его вину, хотя не был замешан в гэбистской службе, понимая, что невинность эстетов и чистоплюев — иллюзия. Вот что такое, если в двух словах, постдокументальная литература. А в «Белой ленте» Ханеке, снятой под документ, с черно-белым изображением, на «цифру» и с закадровым голосом рассказчика-обывателя, проблематизируется непрозрачность, тайна, загадочность документа. Даже если мы имеем опыт «Театра.doc» и учеников Марины Разбежкиной.

«После жизни», режиссер Хирокадзу Корээда

Еще одной важной темой в новейшем искусстве становится работа с существующей хроникой. Будь то фильмы Алана Берлинера, который монтирует хронику 20-х годов, но под нее подкладывает субтитры, найденные в аудиозаписях совершенно других персонажей. Когда домашняя хроника озвучивается травматическим текстом, в радостных кадрах проявляется незапланированная, скрытая конфликтность. Не так давно было проведено исследование представителей трех поколений по поводу семейных фотоальбомов. Результат: фальсификация семейной истории, ее дедокументация, поскольку на фотографиях отрезалось все то, что было социально опасно или способствовало травматическим воспоминаниям. Так поступают обычные люди, хранители семейных альбомов, а не подрывники-документалисты, использующие домашнюю хронику в личных концептуальных целях.

Следующая проблемная зона постдока — реконструкция воспоминаний. Так, скажем, персонажи игрового фильма Хирокадзу Корээды «После жизни» — призраки в буквальном смысле на пленке, то есть люди умершие. Они должны с помощью интервьюеров вспомнить лучшие мгновения своей жизни, которые станут сценарной основой будущего фильма, но его мы не увидим. То есть в этом игровом фильме отрефлексировано само понятие «документальное». Оно есть то, что невидимо, неизобразимо. Однако существует.

В западной исследовательской литературе появились такие понятия, как *постпамять* и *постдраматический театр*. За ними — новая история наблюдателя, участника событий и зрителя.

Известно, что Ролан Барт в книге о фотографии Camera lucida ввел фундаментальные понятия: студиум и пунктум. Первое связано с тем, что мы, глядя на фотографию, считываем всю информацию, которая там заложена. Это, так сказать, окультуренное восприятие. В данном случае работают наши культурные коды. Второе понятие — пунктум, который разбивает и сдвигает такое восприятие.

Пунктум — это рана, укол, удар. Причем не всегда то, что является пунктумом, можно определить, описать. На одной фотографии — семейном портрете — Барту поначалу кажется, что этим «ударом» оказываются устаревшие ботинки одной из трех фотомоделей. Потом он понимает, что не ботинки его зацепили, а ожерелье. На двойном портрете Филипа Гласа и Боба Уилсона Барту ясно, что пунктум заключен в изображении Уилсона. Но с чем такое восприятие связано, Барт не понимает: то ли с большим размером его кед, то ли с чем-то еще.

Постдокументалисты перевернули значения студиума и пунктума. Да, фотографии, особенно семейные, личные, смотрят обычно в одиночку или небольшими группами. Просмотр фильма, спектакля собирает большое число людей. В этом случае индивидуальное «ранение» приобретает свойство коллективного (или объективного), а более нейтральная информация приобретает характер личного, очень острого переживания. Это существенный момент. То есть нечто объективное и нечто субъективное обмениваются своими функциями.

Алексей Попогребский. Хотел бы спросить: а что все-таки конкретно изменилось? У меня впечатление, что со времен Флаэрти, Вертова и Жана Виго не изменилось ничего. Изменилось только количественно — в том смысле, что нам доступнее все это стало посмотреть, а кому-то доступнее стало снять. Но принципиально — хотя, может быть, в театре эти рамки были жестче — в кино такая территория осваивалась давно.

З.Абдуллаева. Конечно. Но она не была артикулирована. Поэтому и Флаэрти, репетирующий с реальным Нануком реплики, написанные режиссером, начинает восприниматься иначе. О чем в книжке тоже сказано.

А.Попогребский. То есть речь идет о зародившемся самосознании. Оказывается, я, как мольеровсий Журден, говорю прозой. Но что это дает, если приобретает имя?

Олег Зинцов. В книге важна фиксация ситуации, которая складывалась, складывалась, а потом сложилась. Но не только сложилась, а стала доступна описанию на очень широком материале. На материале совершенно разных искусств, потому что книга затрагивает практически все виды, кроме музыки. Вроде бы эти стратегии существовали с самого начала возникновения кино, например. Но поскольку на протяжении прошлого века были более четкие конвенции, одно называлось так, а другое — этак. И вот возникла ситуация, когда уже все конвенции разрушены.

А.Попогребский. А когда появилось понятие «документальное кино»? С Флаэрти или позже?

З.Абдуллаева. С появлением его фильмов.

О.Зинцов. Конвенции разрушены, и непонятны ориентиры, которые эта книжка восстанавливает. Смысл ее — обозначить точки на карте, по которым можно сейчас ориентироваться. Обозначить границы, которые вроде бы разрушены. Но пограничные пункты существуют. Где эти переходы, эти пункты разрушены и как они разрушены? Самое интересное в книге — анализ того, как в каждом конкретном случае происходит переход этой границы. В каждом конкретном случае автор обозначает смысл этого перехода, его цель.

В.Манский. А что дает появление нового термина для понимания бэкграунда, для осмысления творчества Флаэрти, Вертова, которые уже работали на пограничной территории?

О.Зинцов. Речь ведь идет не о ревизии истории, но об обозначении современной ситуации, которая осмыслена и концептуализирована.

В.Манский. У нас на «Артдокфесте» есть внеконкурсный фильм «Катя Кринолинова». Студенческая картина, которая, как выяснилось в результате расследования, является абсолютно игровой. При этом она уже на пятом фестивале документального кино, включая Амстердамский, участвует в конкурсе и даже попала в тройку финалистов премии «Лавр» в номинации «Лучший документальный фильм».

О.Зинцов. Это же и есть следствие ситуации постдока.

В.Манский. Но я говорю вот о чем: и документалисты, и игровики обвиняют режиссера в нарушении этических, профессиональных норм. А с появлением этого термина режиссер вообще может делать, что хочет?

О.Зинцов. С него снимается вина.

Марина Разбежкина. Виталий, здесь иное нарушение конвенций. В данном случае режиссер не предупредил актрису, реальную девочку, которая не имела отношения к сюжету, что она снимается в документальном кино. Ее именем названа картина, где речь идет о преступлении, к которому она не имеет никакого отношения.

Алексей Медведев. Это очень простая граница, техническая и этическая в то же время. Либо человека, который присутствует в фильме, действительно так зовут и он знает, в чем принимает участие, либо это актер.

В.Манский. А Кантария, который водружал знамя на Рейхстаге, на самом деле вовсе его не водружая? Он никого не убивал, снялся как актер в докумен-

«Гора», режиссер Александр Расторгуев

тальном кусочке и прославился на все последующие годы. Если он прославился, сымитировав какой-то красивый поступок, жест, то все вроде нормально, да, а если бы он кого-то убил, то ненормально?

М.Разбежкина. Ты помнишь историю с Кантария? Человек, который реально водрузил это знамя, а потом пытался отстоять свое первенство, попал в тюрьму и провел там годы. Кантария снимали, потому что должны были снять грузина и русского. Реальный человек приехал из Свердловска в Кремль, отправив туда прежде письмо, и его тут же взяли в Москве на вокзале. Всё. С тем закончился его подвиг. Вот цена художественного в документальном.

В.Манский. То есть постдок вообще не имеет права на существование?

О.Зинцов. Нет. Когда мы переходим в сферу этического, то подменяем проблематику. То, о чем рассказала Марина Разбежкина, — банальная фальсификация. Так это всегда называлось, так и сейчас называется.

Андрей Звягинцев. Мне в юности кто-то из посвященных ребят сказал о том, что наблюдение за электроном, сам факт наблюдения, уже меняет его траекторию. Если человек знает, что его снимают, это уже не документ. Если человек участвует в этом, он уже находится в пространстве игровой художественной реальности. Либо он транслирует нечто, либо автор создает некий мир. Уникальный. Насколько может быть уникально высказывание человека по любому поводу. Вот и всё.

М.Разбежкина. Это вопрос о природе игры. Потому что когда я стою перед зеркалом, я сама с собой тоже играю.

А.Звягинцев. Есть древняя китайская загадка, задача. Мне она очень нравится. В пустой комнате лежит яблоко перед зеркалом. Вопрос: сколько яблок в комнате? Кто-то думает: одно, потому что отражение — другая реальность. Кто-то думает, что два. А кто-то говорит, что там нет ничего. Пока нет зрителя, пока нет того, кто смотрит в этой комнате на это яблоко, там нет ничего. Пока нет режиссера, нет никакой реальности. Ни документальной, ни игровой, потому что все это вымысел. Мы просто пользуемся какой-то материей: либо она полностью постановочная, либо мы как бы подглядываем. Если только мы не наблюдаем за персонажем, который вообще не знает, что его снимают. У меня есть минут десять, снятые в Лондоне: мы искали натуру, и в кафе я снял девушку — глаз нельзя было отвести. Но она знать не знает, что мы ее сняли. У меня вопрос юридический и этический: имею ли я право эти десять минут где-то опубликовать?

А.Медведев. Мне кажется, очень просто разграничить постдок и фальсификацию. Собственно, в этом и есть особенность постдока и особенность современной ситуации. Отличие в том, что в самом произведении должен быть явно или имплицитно поставлен вопрос: является ли это фальсификацией, подставой, или нет? Если этот вопрос ставится, автор намекает, что увиденное нами может быть и документальной, и игровой, срежиссированной, реальностью, как в случае с фильмом Юрая Лехоцкого «Слепые любови». С одной стороны, это документальные слепые персонажи, с другой — мы начинаем догадываться, что те истории, которые они разыгрывают, вполне возможно, игровые, придуманные режиссером. Таким образом, проблема вымысла и документальности ставится самим произведением. Она не находится где-то вовне, в этической области, когда мы вызываем девочку и начинаем допрашивать: кто она, действительно ли она та самая девочка, или это актриса? То есть проблема возникает в рамках самого произведения. В этом и есть отличие постдока. Когда мы своими искушенными глазами, уже с некоторым сомнением смотрим военную хронику, то спрашиваем себя: правда это или неправда? Когда мы смотрим какую-то студенческую работу и задаем себе этот вопрос, а не слепо доверяем режиссеру, это становится проблемой не только этической, но и эстетической. Это и есть постдок, когда мы документу в каком-то плане перестаем доверять, но не просто сомневаемся или подозреваем подставу, а переживаем это как эстетический опыт. Вот ситуация постдока, если в двух словах.

В.Манский. Якопетти, ушедший недавно на 90-м году жизни, в картине «Да

здравствует Африка» для достижения того самого дополнительного воздействия на зрителя просто попросил устроить у него перед камерой расстрел живых, может, и виновных в чем-то людей. Создал некий документ, который не является ни документом, ни игровым кино, тем не менее он остался в истории как факт. Если мы сейчас это отправим в пространство постдока, что-то изменится в этике действий Якопетти?

А.Медведев. В этике нет, в эстетике — да. Это существеннее и интереснее. Я как раз хотел ответить на вопрос Алексея Попогребского: добавляет ли такая рефлексия на тему постдока что-то к нашему восприятию Флаэрти? Отвечаю: конечно, добавляет. Никто все эти десятилетия не думал, настоящий этот эскимос или ненастоящий, действительно ли он ловил рыбу или делал какие-то имитационные движения, чтобы удачно попасть в композицию кадра. А сейчас мы об этом задумываемся. И начинаем с этой точки зрения переоценивать фильмы Флаэрти, Вертова и даже неавторскую кинохронику. Это входит в ткань эстетического произведения. И в ткань нашего эстетического восприятия. Это и есть то, что можно назвать постдоком.

Джастин Лайл. В «Нануке с севера» все поставлено.

«Смерть господина Лазареску», режиссер Кристи Пую

А.Медведев. Но мы только сейчас начинаем говорить об этом. Потому что ситуация изменилась. В 50-е, 60-е, 70-е годы смотрели «Нанука с севера», учитывали, когда фильм был снят, но этот вопрос никому в голову не приходил. Почему этот вопрос сегодня возникает? Потому что он актуален.

Джастин Лайл. Сейчас об этом говорят культурные, образовательные институты, но сомнения у человека всегда были: так этот Нанук живет изо дня в день? Или так снято, чтобы нам было интересно смотреть? Теперь об этике. Я думаю, в искусстве реальность продвинулась дальше. Потому что мы все друг друга постоянно снимаем. Я уже не имею права сказать другому человеку, чтобы он меня не снимал. Это наша новая реальность.

Д.Дондурей. Этические запреты сняты? Все разрешено?

О.Зинцов. Нет, они не сняты. Они проблематизированы. Потому что этот тип театра, кино или фотографии как раз выявляет точки fiction в якобы документальности. Предмет такого искусства — рефлексия по поводу того, что есть документальность, что есть игра, что есть реальность и вымысел. Он заставляет анализировать эти моменты перехода и контакта. Рефлексия над самой природой искусства является главной темой, основным инструментом и способом работы.

А.Попогребский. Журден, узнав, что он говорит прозой, стал постмодернистом, а Флаэрти, про которого мы узнали, что это подстава, стал автоматически автором постдока?

О.Зинцов. Нет-нет. Если бы Журден после этого открытия сам стал автором и сумел бы делать различия между тем, как он говорит: так или этак, тогда — да.

А.Медведев. Если вернуться на тридцать лет назад, то любое произведение стало постмодернистским. Деррида цитирует Гомера как человека, который цитирует предшествующие тексты, цитаты которого, в свою очередь, отзываются в современности и проецируются в будущее. Да, совершенно верно: с момента вступления в эпоху постмодернизма любое произведение — и Шекспира, и Гомера, и других — стало постмодернистским. Точно так же с наступлением ситуации постдока вся традиция документального если и не становится постдоковой, то получает дополнительное измерение и возможность анализировать такого рода искусство.

А.Попогребский. То есть появился наблюдатель, думающий, анализирующий, переживающий, жива кошка или мертва, как у Шрёдингера.

А.Медведев. Да.

Д.Дондурей. Все мы понимаем, что телевидение предлагает самые разные неигровые материалы — фильмы, сюжеты, истории. В большинстве случаев они работают в системе имитаций. И эта система радикально отличается от того, что показывают здесь, на «Артдокфесте». Результат мы получили сейчас на выборах. За этим теперь стоит иное содержание, а не только уже неактуальный вопрос, имеет ли право режиссер снимать кого-то, не предупреждая об этом, или не имеет. Российское телевидение подключает каждого зрителя к миру фальшаков, каждый раз уникальному, формирующему и реальность, и наши взгляды на нее...

А.Попогребский. А хроника 30—40-х...

Д.Дондурей. Но и сейчас много хроники.

О.Зинцов. Речь идет о том, что этот способ работы, который обозначен как постдокументальный, дает инструмент для анализа, в том числе всевозможных фальсификаций. Он ставит под сомнение любой документ, любое нечто, явленное как документ. Ставит под сомнение саму природу документальности. И ставит вопрос: есть ли такое понятие, как документальность, возможно ли...

А.Попогребский. Жуткое дело, страшная штука.

А.Медведев. Андрей Звягинцев задал вопрос: может ли он использовать съемку девушки в кафе? Ни один документалист в 60-е годы не задумывался о том, может ли он снять в кафе девушку, у которой красиво развеваются во-

лосы. А Андрей задумывается. Это и есть признак того, что все изменилось.

Джастин Лайл. Можно сомневаться в документе, но мы все-таки продолжаем писать историю. Не надо так радикально все подвергать сомнению. Вы говорите о кино, которое очень далеко от понимания простым человеком. Это связано с образованием?

О.Зинцов. Нет. Такое кино работает непосредственно, эмоционально и — аналитически.

Джастин Лайл. Но это искусство трудно для восприятия обыкновенным зрителем. Это элитарное искусство.

О.Зинцов. Это упрек в адрес любого современного искусства.

Д.Дондурей. А не кажется ли вам, что работа с документом всегда была и остается невероятно элитарной, если речь идет о художественном измерении? Поэтому документальное, постдокументальное, как и современное искусство, требует от зрителей больших интеллектуальных усилий. Это для них испытание. Вы говорите об этике — что и как разрешено снимать, а мне кажется, снимаются разделительные полосы между тем, что придумано и что есть на самом деле. Или кажется, что есть на самом деле.

З.Абдуллаева. Совершенно наоборот. Эти разделительные полосы — в отличие от постмодернизма — восстанавливаются, осмысляются.

М.Разбежкина. Этическое стало частью этой игры с реальным. То, что это невероятно актуально, для меня очевидно. На прошлой неделе мне позвонил Андрей Могучий, театральный режиссер с достаточно буйной фантазией, и предложил провести с ним десятидневный семинар, который будет посвящен проблеме подлинности. При этом театральная часть семинара заключается в том, что режиссеры и актеры станут заниматься «Процессом» Кафки, где очень сложно говорить о подлинности с нашей точки зрения — как реальности. А я буду заниматься с этими же актерами разговорами о документальном кинематографе, и мы будем общаться через фильмы моих студентов и вместе с моими студентами. В этом миксте театра и кино Андрей пытается понять, что такое подлинность, каким образом она высекается в кино и театре.

«Частные хроники. Монолог», режиссер Виталий Манский

Д.Дондурей. Чем вы объясняете, что он вдруг именно к вам обратился? Вы говорите, что наше обсуждение актуально. Что же такое изменилось?

М.Разбежкина. Я все время об этом думаю. Допустим, когда я смотрела «Белую ленту» Ханеке, то ощутила, увидела ее документальность при очень мощной художественности. Я недавно нашла семейный альбом 1914—1917 годов немецкого фотографа. Это абсолютно фильм Ханеке. Герои альбома перешли в фильм Ханеке — с лицами, одеждой. Вторжение документального материала в художественную среду создало совершенно другой объем фильма. Причем этот объем я прочитала еще до того, как узнала, что вмешалась реальность. Потому что это не та реальность, когда художник изучает материал эпохи, — она буквально вставлена туда. У меня было ощущение, когда я перелистывала альбом, что это «Белая лента». Такая потребность вставить документ у Ханеке вдруг почему-то возникла.

О.Зинцов. Мне в книжке Зары больше всего были интересны как раз не переходы документального в художественное, а обратные моменты, когда находятся точки, где вроде бы художественное произведение рассматривается с точки зрения документальности. В книжке есть еще одна важная вещь, которая настоятельно фиксируется: реальность памяти. Как отдельный и особый вид личного документа. Это тоже проблематика, которая возникает сейчас в работе многих режиссеров, когда личное включается в материю фильма, как, например, в «Марше Шермана» Макэлви, и сам наблюдатель делает предметом исследования свои эмоции, свою память и свою жизнь включает на правах документа в произведение. Занимается самоанализом в том числе. Эта стратегия сегодня очень распространена в документальном театре, когда работают с памятью конкретных людей и даже с их будущим. Есть замечательный спектакль Airport kids самой сейчас интересной труппы «Римини Протокол», руководят ею несколько режиссеров из Швейцарии и Германии. Они в игровом поле делают документальный театр. Документ переносят в поле тотальной игры, и реальные люди становятся участниками некоего представления, иногда немножко детского, всегда забавного. Спектакль Airport kids — про детей, которые живут в Швейцарии, где, как известно, много международных компаний. Дети представителей этих компаний говорят на нескольких языках. Режиссерам спектакля стало интересно, что же это за дети и что у них в голове. Они пригласили этих детей, которые рассказали, как они представляют себе политику, что думают о мире, о будущем, о бизнесе, о планете, когда станут взрослыми. Получился удивительный документ о будущем. Документальный театр, который рассказывает о том, чего еще не случилось, но, видимо, случится. Поразительный перенос акцентов: стратегии работы с документальностью могут быть самые разные сегодня.

З.Абдуллаева. Как, например, в романе Маккарти «Остаток» — в русском переводе «Когда я был настоящим», — где герой, получив компенсацию после катастрофы, после того как вышел из комы, строит дом, она же гигантская инсталляция, и дом, в котором когда-то жил. Он нанимает актеров, играющих его соседей (причем кастинг проходят непрофессионалы), восстанавливает запахи (жареной печенки, например) и, в конце концов, после реконструкции уже других реальных объектов, вместо тщательно организованной игры — скажем, ограбления банка в декорациях банка — осуществляет настоящее ограбление и смывается.

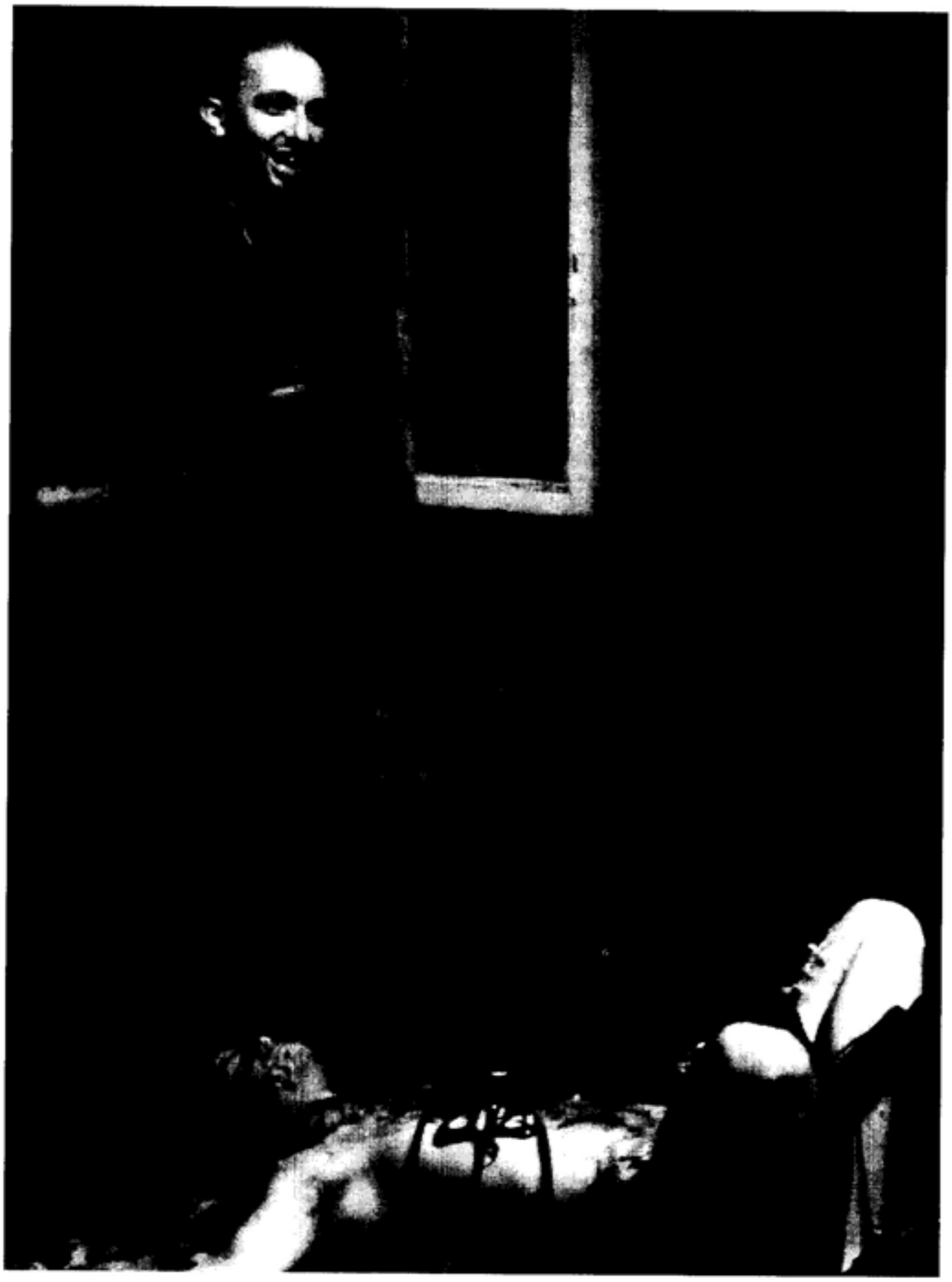
Инна Кушнарева. Это похоже на проект «Дау».

Джастин Лайл. И на Херцога. Герой его фильма «Загадка Каспара Хаузера» — реальный человек. Херцог взял на эту роль сироту, человека улицы, который в собственной жизни был очень близок историческому Каспару.

М.Разбежкина. Культура сейчас стремится к диалогичности. Диалог этот — с реальным пространством и с реальным временем. Он необходим, потому что надо разобраться именно с этим, а не с собой, мессианским художником, которому диалог не был нужен — он существовал в ситуации монолога. Сегодня важен еще и посттравматический синдром, когда человеку требуется со-

беседник, сам он не справляется. Не может ответить на вопросы, потому что нужна другая реальность. Есть еще один фильм: дебют латышского режиссера о девушке, которая потеряла способность чувствовать после травмы — смерти отца. Для того чтобы восстановить чувствительность, она попросила своего молодого человека ходить за ней с камерой. Только когда видела на экране себя и других плачущих людей на кладбище, она начинала что-то чувствовать.

В фильме есть очень сильный момент, когда у героини под ногами вертится щенок, и вдруг она его прижимает дверью, щенок вопит и, возможно, его уже нет, но и у нее нет никакой реакции. Когда же она видит его на экране, то понимает ужас того, что происходит. Только таким образом она возвращает свои реакции на действительность. Здесь, по-моему, вся современная эпоха, когда человек начинает что-то чувствовать в отраженных другими чувствах. Он уже не знает, как это делать самому. Он знает это только тогда, когда это делают другие. По-моему, очень важная характеристика времени.



«Большая жрачка», режиссер Александр Вартанов. «Театр.doc»

Джастин Лайл. Я сейчас снимаю документальный фильм про двух людей: грузина и осетина. И позволяю им вести себя перед камерой так, как они хотели бы себя показать, представить. Например, грузин делает вид, что спит, а когда просыпается — пьет вино. Я это позволяю, считаю демократичным. Но это — его часть фильма. А моя будет в монтаже.

И.Кушнарева. Здесь уже говорили о том, что постдок — это реакция на постмодернизм. Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что даже если постмодернизм умер, вернуться в предшествовавшее ему идиллическое состояние первобытной невинности невозможно. Деконструкция поставила статус свидетельства, документа под радикальное сомнение, и теперь это приходится постоянно держать в голове, как ни относиться к деконструкции или к критической теории. Это и есть постдок — рефлексивное возвращение к документальности и к реализму, ни на секунду не позволяющее забывать о двусмысленном, неоднозначном статусе документа, помнящее о размывании границ. Точнее, о том, что это не какие-то данные, беспроблемные границы, а рефлексивные и аналитические.

Хочу сказать несколько слов о технологии. Зара упомянула введенные Бартом понятия «студиум» и «пунктум». Барт отмечает важную особенность фотографического образа и кинообраза (в данном случае между ними нет резкой границы), которую он называет иконическим измерением: образ свидетельствует о том, что реально было, и то, что мы видим, действительно находилось перед камерой. Можно вспомнить известное положение о том, что любое кино — документальное, потому что оно всегда документирует сам факт съемок, реальности, в какой-то момент времени находившейся перед камерой. Когда я сейчас, например, смотрю фильм Джона Шлезингера 1976 года «Марафонец» — нормальный политический триллер, жанровое кино, я вижу не только это, но и Нью-Йорк 1976 года, как он выглядел, какую одежду носили, фактуру времени. Не то чтобы это туда закладывалось специально, просто случайно попадало в кадр. Опасность в том, что сейчас благодаря развитию новых технологий это иконическое измерение оказалось под угрозой исчезновения. Известно, что теперь актеров можно снять на специальном фоне, а потом просто дорисовать все необходимое — интерьер, пейзажи, детали, саму «реальность». Пугает вот эта дорисованная реальность. Так что интерес к документальному обострился именно в связи с новыми технологиями.

Можно вернуться к бартовским понятиям «студиум» и «пунктум», о переворачивании которых сейчас интересно говорила Зара: тогда это исчезновение иконического измерения — покушение на студиум, связанное с тем, что кино все больше виртуализируется. Эта виртуализация происходит не только за счет спецэффектов, но и за счет гламуризации, приглаживания и выхолащивания изображения и за счет убыстрения монтажа, который разрушает, фрагментирует единый пространственно-временной континуум кадра. Этот континуум перестает ощущаться как таковой. Это проблема мейнстримного кино, которой раньше в нем, как например, демонстрирует упомянутый мною «Марафонец», не было. И это одна из эстетических и технологических предпосылок возникновения постдокументализма.

Еще мне хотелось бы подчеркнуть, что термин «постдок» замечателен тем, что он называет, обозначает (но не исчерпывает) некоторое пространство, поле, которое еще не заполнилось до конца, которое еще предстоит описывать. Приведу пример из области фотографии. В современной арт-фотографии очень остро стоит проблема размножения изображений, в том числе за счет огромного количества любительских фотографий в тех же социальных сетях и т.д. В 1890—1910 годах фотография, когда фотографическая техника стала доступна любителям, уже сталкивалась с этой проблемой, и тогда ответом на нее стал пикториализм. Сходный процесс идет и в современной фотографии, которая стремится подчеркнуть профессионализм своего взгляда, как бы недоступного любительской фотографии, снятой, например, на мобильный телефон. «Нечеловеческая» оптика и точки съемки, обезличенный взгляд,

огромные размеры этих фотографий. Ее яркие представители, например, Джефф Уолл и Андреас Гурский. Это ведь тоже постдокументалистская фотография.

Д.Дондурей. Когда мы произносим слово «документ», то уверены: в нем заключена подлинность. Почему мы насыщаем это понятие более высоким статусом, если говорить грубо, чем другие свидетельства, которые документом нельзя назвать?

М.Разбежкина. Про себя могу сказать, что у меня возрастает пиетет перед физической реальностью, которую я хочу зафиксировать. Причем с каждым годом этот пиетет становится все сильнее и сильнее. Когда я вижу, как мои студенты проникают в уголки физической реальности, в которую я не вхожу в силу возраста, социального культурного контекста, то понимаю: они удовлетворяют мою эгоистическую потребность увидеть тот мир, в который я физически не могу попасть. Мне очень хочется расширять мое пространство. Мое культурное пространство кажется гораздо уже того физического пространства, которое мне предлагается. Культурное поле вообще перестало быть интересным вне физического. Я хочу его распахивать. Хочу оказаться в кустах с маленькой героиней «Миланы», хочу отправиться с парнем, который ищет свою семью, и обнаружить развалины, оставшиеся от этой семьи, хочу это пережить через физическое существование людей. В эпоху сериалов, мексиканских, американских, люди стали проживать свою жизнь по модели героев этих сериалов. Было совершенно фантастическое ощущение: люди начинали рассказывать про себя, а на самом деле их можно было назвать не Иван, а Педро. Потому что этот Иван рассказывал свою жизнь, как некий Педро. Он ее интерпретировал, имея в виду матрицу сериалов. Они предлагали какой-то вариант жизни — для своей жизни у него не хватало возможностей для интерпретации. А тут был достаточно простой текст, внутри которого мог существовать не только Педро, но и Иван.

Я езжу по стране с «Театром.doc». В Кирове есть музей Грина, где рабо-

«Животная любовь», режиссер Ульрих Зайдль

тают четыре женщины. Они рассказывали, как сначала выстраивали свою жизнь по Грину. Это была романтическая интерпретация. Но потом они увлеклись обыденной жизнью после работы. Одна из них стала смотреть мексиканские сериалы и рассказала мощную историю из жизни своей семьи, которая, конечно, не была ее историей. Хотя факты были ее. Но интерпретировала она свою историю по модели сериалов. Человек не может объяснять собственную жизнь, у него очень часто не хватает ресурсов.

А.Медведев. Я хотел сказать о дефиците реальности, который восполняется с помощью документального кино, о чем говорит Марина Разбежкина. О том же самом говорит Анатолий Васильев в книге Зары Абдуллаевой в их беседе. А еще я хотел предостеречь: когда мы начали говорить о постдоке, то почему-то это быстро свелось к проблеме документального и игрового в рамках одного и того же произведения, а этот прием существовал всегда, начиная с Флаэрти. Олег Зинцов сказал очень правильно, что для него в этой книге самыми интересными были главы, где рассматривается внешне гомогенный нарратив.

Предположим, фильм «Белая лента». Игровой фильм, исторический, о кануне первой мировой войны. И вот в этом, внешне гомогенном тексте надо было увидеть, как эта гомогенность изнутри нарушается оппозицией игровое/документальное. Как это происходит? Ханеке подчеркивает даже зернистость изображения, подчеркивает документальный характер черно-белой жесткой съемки, это он делает на уровне формы. На уровне содержания он тематизирует, как Зара справедливо пишет, саму тему свидетельства. С одной стороны, все повествование организовано закадровым голосом учителя, который вроде бы свидетель. Он берется если не интерпретировать, то как минимум описать события. Но взгляд его и перспектива осмысления сделаны настолько узкими, ограниченными, настолько несоотносимыми с масштабом тех тектонических событий, которые происходят в Европе в это время и в пространстве фильма, что возникает вопрос: что же это за свидетельство о времени? О чем тогда говорят нам фотографии, которые Марина Разбежкина увидела в предвоенном семейном альбоме? О том, какие костюмы тогда носили? Или о том, что должно было случиться с Европой через два года? Или о том, что мы думаем обо всем этом? То, как происходит тематизация этих вещей во внешне гомогенном произведении, чрезвычайно интересно осмыслено в книге.

А еще я хотел бы предложить поговорить о том, что происходит сейчас в документальном кино, которое тоже на первый взгляд гомогенное. Как «Милана» Мадины Мустафиной. Ведь если говорить о фильмах, которые на прошлых фестивалях и на этом «Артдокфесте» привлекли внимание, как, например, «Саня и Воробей» Андрея Грязева, то кажется: это вроде бы обычное документальное кино. Про бомжей. В «Милане» достаточно неискушенный взгляд на маргинальные стороны жизни. Чем отличается «Милана» от множества фильмов о бомжах?

М.Разбежкина. Одно из самых сильных сегодня ощущений в документальном кино — «Милана», фильм снимала моя студентка и в стиле нашей мастерской, когда в течение нескольких недель она наблюдала жизнь семьи в кустах с семилетней девочкой. Она становится героиней, потому что она не жертва. Отсутствие у нее внутренних амбиций быть жертвой делает фильм немножко другим. Вот сидит здесь моя студентка, которая снимает комедию про бомжей, и то, что она сняла, невероятно смешно. Дело в том, что мы наделяем людей некими своими ощущениями, которые они, если на них честно смотреть, не поддерживают. Они себя совершенно не чувствуют брошенными, угнетенными, нищими и так далее. Это их жизнь, и другой они не представляют. Я почувствовала, что «Милана» выходит на другой художественный уровень, потому что девочка, которая снимает это кино, за четыре года не прочла ни одной книжки. Она не знает, кто такой Гоголь, Чехов. Она не хотела читать, при этом она очень хорошо пишет. И одновременно порождает некий мир, такой,

какой создали, допустим, итальянские неореалисты, о которых она ничего не знает. Но этот культурный контекст внутри обычного события — бомжи на берегу реки — она чувствует вне культурного знания.

Как-то я поссорилась с уважаемым критиком, с которым смотрела один фильм. Критик сказал по поводу режиссера: «Какой замечательный, он знает, кто такой Рембрандт, что такое рембрандтовский свет». Я озлилась и сказала, что свеча первоначальнее, и этот парень-режиссер знает, что такое свет свечи. А Рембрандт здесь ни при чем. Вот Мадина Мустафина, которая сняла «Милану», понимает, условно говоря, свет свечи и делает его рембрандтовским. Она создает культурное пространство, и мы его считываем. Фильм перестает быть просто хроникой, просто документом.

О.Зинцов. Я хочу сказать об изменении позиции, о том, чем отличается такого рода документальное кино. Традиционная историография трактовала события, их последовательность, связь, исходя из некоей предпосылки, что люди во все времена были одинаковыми. И только историография XX века, начиная со школы «Анналов», задумалась о сознании этих людей, о том, что они думали вообще-то иначе. И пытались реконструировать их способ мышления. Как они представляли себе время, пространство и так далее. Попытались, условно говоря, дать голос людям, которых уже нет. Понять их способ мышления. Мне кажется, документальное кино в какой-то момент сделало шаг в эту сторону, попыталось не наблюдать снаружи за людьми и делать какие-то свои выводы, а понять, что они сами думают о себе и о мире, и тем самым дать им больше возможностей.

А.Медведев. Я хотел бы повторить: очень интересно посмотреть, как во внешне гомогенном повествовании, в том числе и во вроде бы традиционном документальном кино, что-то явно меняется.

«Белая лента», режиссер Михаэль Ханеке

З.Абдуллаева. Отношение и способ съемки бомжей как людей не ущербных, а полноценных. Со своим — не хуже нашего — миром. Просто другим, но самодостаточным и не убогим при всем том. Взгляд безжалостный и без всякого умиления. Не высокомерный и внимательный.

О.Зинцов. А я хотел сказать о фильме, в котором реальность создана из заведомых нереальностей. Все смотрели «Миллионера из трущоб», где получился совершенно стереоскопический эффект. С одной стороны, предъявлена невероятная нищета и нам преподносят все штампы о бедных странах, которые показывает телевизор. С другой стороны, там есть роскошь. Звезды, мир мечты, который тоже показывает телевизор. Эта стереоскопическая картинка двух выдуманных миров, которых в реальности не существует, и создает ту реальность, в которой живет средний человек. Потому что он во многом живет в реальности, созданной телевизором. Первым это сделал Тарантино, дав ей статус той же реальности, которую мы обычно считаем реальностью. А «Миллионер из трущоб» — это «стереокино», где каждая картинка по отдельности абсолютно выдумана, гипертрофирована. И нищета тут сгущена, и гламур. Но совмещаясь, они создают картинку реальности. Объем. Удивительный эффект. И удивительный момент создания совершенно новой реальности, когда для этого используются средства, вроде бы от нее очень далекие.

Марат Магамбетов. Все есть реальность. Слушая вас, я сначала подумал, что любой фильм стремится выглядеть как реальность, а на самом деле он становится реальностью. Что же касается средств, то все они хороши. Ограничения только этические.

М.Разбежкина. Инна Кушнарева справедливо говорила, что реальность разрушается с помощью технологий.

«Милана», режиссер Мадина Мустафина

М.Магамбетов. Не разрушается, а усложняется в массовом восприятии.
М.Разбежкина. Когда актер надевает маску и называет своего героя Высоцким, это более сложная реальность?
М.Магамбетов. Это еще одна реальность. Если человек преисполнен чувствами, к чему и стремится кино.
Д.Дондурей. Другие критерии отменяются? Переживаешь — значит, фильм хороший?
М.Магамбетов. Если он убедительный.
В.Манский. Я лет пять назад спорил с Жаном Пере, директором фестиваля в Нионе, который называется Cinéma du réel. Он вдруг стал включать в программы игровые картины. Я возмущался: «Что ты делаешь? У нас и так... а ты к нам...» Он ответил: «У меня не фестиваль документального кино. Просто раньше я не находил той степени реальности в игровом кино, как теперь. Поэтому и формировал программы из документальных фильмов. Для меня реальность важнее». Но ведь реальность «Белой ленты» и «Миланы» — это две абсолютно точные реальности. Ортодоксальные, но сконструированные разными способами. Иногда они встречаются в одной картине. Например, в фильме «Другой «Челси»: История из Донецка» Якоба Пройсса из конкурсной программы «Артдокфеста» есть и анимация, и фотография, и документальное, и немножко игрового кино. Четыре жанра сосуществуют комфортно в одной картине. Они дополняют друг друга и обогащают фильм. В этом смысле мне кажется, что объявление нового термина дает возможность появления нового смыслового пространства. Мы можем открывать это новое пространство или способствовать его появлению для нового кино, которое раньше было старым и нужно было выбирать, где ему жить.

Кого ты больше любишь: маму или папу? Этим вопросом задавались многие кинематографисты. Некоторые, как Сергей Дворцевой, всегда любили «маму», но иногда называли ее «папой», снимая документальное кино, которое называли игровым, потом игровое, называя его документальным. А в принципе, Дворцевой, скажем, снимал одно и то же кино, находясь в рамках искусства, не имеющего *имени*. У этого кино появилось имя — то, что предложила Зара в своей книжке. Вот что хочется зафиксировать, оспорив или поддержав.

Р Е П Е Р Т У А Р

ИННА КУШНАРЕВА

Приодетая жизнь

«Милана» начинается с титра на черном фоне «Высшая школа экономики». Затем, конечно, следует объяснение, что фильм — дипломная работа студентки мастерской документального кино под руководством Марины Разбежкиной и Михаила Угарова, действующей при этом почтенном учебном заведении. Интересно другое: эта 57-минутная картина вполне могла бы быть дипломом, например, по социальной антропологии — дисциплине, входящей в программы более профильных факультетов ВШЭ.

Лето, коттеджный поселок. Две маленькие девочки идут по дороге. Щуплая и деловая Милана ведет подружку с бусами, вплетенными в дреды, в гости. Подружка спрашивает, в каком доме она живет. Милана не сбавляет темп и только фыркает и закатывает глаза, работая на камеру: камера-то знает, что она живет нигде — на улице, в леске возле какого-то грязного ручья на краю поселка. Семилетняя Милана вместе с мамой и еще двумя-тремя прибившимися к ним дядями, один из которых, по-видимому, ее отец, — бомжи. Подружка, которой неожиданно открылась вся эта робинзонада, однако, не убегает в шоке, но как будто зависает, затормаживается, не зная, как себя вести, и даже пытается состроить хорошую мину — по мере сил.

Однако Милана нисколько не смущается и не стыдится и вообще,

АРТ ДОК ФЕСТ

«Милана»
Автор сценария, режиссер, оператор **Мадина Мустафина**
Высшая школа журналистики при ВШЭ
Мастерская М.Разбежкиной и М.Угарова
Россия
2011

кажется, привела подружку как третье лицо или как свидетеля для интеракций со своей колоритной мамашей. Та только отмахивается: «Привела подружку играться? Иди играйся!» В «Детях подземелья» Короленко, помнится, был сюжет с куклой: герой-рассказчик, забрав ее у своей сестры, принес в подарок уличной девочке Марусе, из которой высосал соки таинственный серый камень. Здесь, наоборот, Милана дарит свою куклу благополучной подружке. А присутствующие при этом бомжи добродушно придумывают кукле историю: что та пила, гуляла, играла в карты и вообще беременна.

В жизни Миланы, в отличие от короленковской Маруси, есть не только куклы, но и свое логово на дереве, две собаки и другие мелкие животные вроде подбитой сороки или больного ежа, свои эзотерические, как и положено детям, игры и занятия. Например, раскрашивание ствола дерева в зеленый цвет при помощи ножа, за что ей сильно влетит от мамаши, потому что она запачкала носки, а разве ж у нее много носков-то? Мать вообще очень озабочена чистотой ребенка. То и дело слышится: «Не дам тебе чистые вещи» или «Щас я ей дам розовые штаны, она зáраз на горке испачкается». Одна из самых ярких сцен начинается со строгого родительского вопроса: «Почему расческа лежит здесь, а не в столе?» (и кажется, у них действительно есть стол), а заканчивается матом, тумаками, от которых Милана уклоняется то ли в настоящем, то ли в поддельном, на камеру сыгранном ужасе. За этим следует сцена купания ребенка, в которой очень отчетливо видно, что вся эта помывка детей — практика не столько гигиеническая, столько дисциплинарная. Каковую сама Милана тут же воспроизводит на собаке: тащит покорную дворнягу, взвалив на плечи, чтобы со всей дури бросить в ручей мыться.

Удивительно то, насколько цепкими и живучими оказываются традиционные паттерны семейных отношений даже в этой среде, вроде бы зараженной социальным разложением. Точнее, отношений матери и дочери, которые в данном случае мало чем отличаются от отношений вполне нормальных, социально адаптированных матери и ребенка, свидетелями которых мы не раз становились. Считается, что у бомжей не бывает семей — у них какие-то другие образования. В данном случае Милана и ее мать — семейное ядро, вокруг которого кучкуются случайные и необязательные персонажи-мужчины. Мужчины в целом незлобивы и покладисты, зато мамаша — энергичная атаманша, готовая в любой момент взорваться («Что ты мой нерв оголяешь!») и затеять разборку. Например, когда кто-то из сотрапезников выбросил в траву едва початую воблу, которую она «только начала кушать!». (Как тут пройти мимо этого просторечно-вежливого, почти манерного «кушать» на фоне матаперемата?) Или когда ей показалось, что собутыльники успели где-то напиться без нее, и она в обиде ушла от них «в лес». Милана тут же начинает голосить, что мать опять пошла вешаться. Через какое-то время мамашу находят: в руках у нее не веревка, а авоська. Камера тонко фиксирует, как девочке, знающей о том, что зритель ждет от них всякие страсти-мордасти, нравится драматизировать на камеру вполне безобидные происшествия — когда мама пошла вешаться или когда они с папой якобы дерутся. Характерно, сама Милана не матерится и говорит, самое большее, эвфемистическое «блин».

За что создательнице «Миланы» можно было бы поставить «пять» по социальной антропологии, так это за критическую позицию, демонстрирующую, как там, где мы ждем полного распада социальности, его в действительности не происходит. Такой распад — проекция наших собственных представлений о социальных иерархиях и страхов потери нашего в них места. Там, где, как нам кажется, должны были бы исчезнуть все социальные связи, образуются свои собственные иерархии. «Голая жизнь», нечто исключенное из социальности, саму эту социальность фундирующее, о которой писал философ Джорджо Агамбен, оказывается не совсем голой, а, скорее, даже приодетой. В фильме есть символичная сценка: мать вместе с дочкой издеваются над безропотной собакой — красят ей когти лаком для ногтей, наряжают в трусы и лифчик, чтобы она была «симпотная девчонка». Даже животному отказано

в праве быть чисто голой, то есть чисто биологической жизнью. Приятно всех удививший на «Артдокфесте» факт того, что «Милана», вопреки своему предмету, — фильм ничуть не чернушный и не сентиментальный, кажется, является производным именно от этого критического отношения.

С «Миланой» связан еще один интригующий момент — личность ее автора, Мадины Мустафиной. Марина Разбежкина подчеркивает, что девочка — самородок, никогда и ничего не смотрела и не читала («даже Гоголя!»), а все умеет — знает, где поставить камеру, сколько удерживать план, как правильно смонтировать и найти дистанцию по отношению к предмету. Как правило, в культуре простодушный взгляд симулируется за счет остранения — от «Простодушного» Вольтера и «Персидских писем» Монтескье до Льва Толстого — и тем самым оказывается литературным приемом. В оптике «Миланы» наивности нет и в помине: это умный, искушенный взгляд. Но насколько возможен феномен художника, якобы совершенно изолированного от культуры, но не прописанного по ведомству лубка, все же неясно. Если вернуться к начальной сцене фильма, то благополучный ребенок, приходящий к детям из «дурного общества», — это классический литературный мотив, взять хоть Тома Сойера, навещающего Гекльберри Финна, хоть героя-рассказчика «Детей подземелья» с их обертонами готического романа. И, кстати, суть этого мотива заключается в том, что даже в лесу или в подземелье среди серых камней все равно есть свое собственное, специфическим образом организованное общество, а не стихия чистой асоциальности, оказывающаяся для культуры непредставимой. То, что «Милана» начинается именно с этой сценки, по-моему, вписывает фильм в очень четкую культурную рамку. Хотя я и не исключаю, что это мои собственные литературные проекции.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Сюда смотри

АРТ ДОК ФЕСТ

Не могу запомнить название этого фильма. «Праздник»? «Подарок»?

В декабре 1999 года телережиссер компании «ВИД» Александр Куприн посмотрел на смерть близко. Она на него, точнее, посмотрела. И прошла мимо: знакомый (о котором никто больше за весь фильм так и не вспомнит) погиб, а Куприн остался жить. Что делает человек, испытавший экзистенциальный ужас? Продолжает его испытывать, конечно. И снимает кино о смерти — то есть снимает-то он просто хронику, день за днем друзья, женщины, посиделки, работающий телевизор, а получается все равно разговор о смерти. Или со смертью. Прошла мимо — для чего? За что такой подарок? Что теперь делать?

«Победа»
Автор сценария, режиссер **Александр Куприн**
Операторы **Александр Куприн, Ирина Уральская**
Композитор **Влад Креймер**
Студия «Август»
Россия
2010

Борис Гройс пишет: «Сегодня каждый художник начинает с того, что излагает свою историю. Она может быть версией универсальной истории, политической истории, этнической и культурной, истории личных травм и так далее. Таким образом, история начинает быть уже не тем, что объединяет людей, но тем, что дифференцирует и разделяет их, потому что каждый рассказывает — и вынужден это делать — особую, оригинальную, гетерогенную историю».

Куприн предъявляет зрителю историю личных травм, историю растерянности. Это калейдоскоп, галерея: много красивых и некрасивых автопортретов, много портретов друзей — героев его (неснятых?) фильмов. Вот друг Павел, смертельно больной. Друг Игорь, больной чем-то непонятным. Друг Андрей, ювелир, верит в знаки. Все эти друзья выглядят похожими — более или менее взъерошенные бородатые люди, которые не могут себя найти.

Потому что не там ищут. Все герои заняты проживанием жизни, подготовкой к чему-то важному, мнутся в предбаннике. Куприн бессмысленно болтается, как будто впереди будет что-то новое (праздник? подарок?). Друг Павел ждет смерти и гуляет — ходит от помойки к помойке («Во-первых, это, условно, есть цель»). Друг Андрей говорит, что он, вероятно, влюблен. Мама друга Игоря рассказывает, как в детстве на вопрос, что такое счастье, Игорь сказал, что счастье — это «любов».

Все эти воспоминания и походы по помойкам выглядят как попытка уйти от смерти. Обмануть ее, заболтать. Если не получится — хотя бы подружиться. Куприн еще и еще раз говорит разным случайным подругам: «Не смотри в камеру». Это не только попытка сыграть в неигровое кино, не только подделка правды, поиск красивого кадра — а также немедленное саморазоблачение, предъявление режиссерской кухни, то есть опять игра в правду. Это еще пусть и неосознанная, вывернутая наизнанку, цитата: «Придет смерть, у нее будут твои глаза».

Смерть вообще — важный персонаж фильма, это она изменяет голоса близких, это она смотрит в камеру. По большому счету, именно она и держит камеру. Потому что потом, когда ничего не останется, будет эта вот запись.

Фильм Куприна (кажется, он называется «Правда») — лукавый частный дневник, еще более лукавый, чем, к примеру, концептуальные «Частные хроники...». Виталий Манский в «Хрониках» искусственно соединил любительское видео с закадровой и откровенно литературной исповедью условного представителя последнего советского поколения. Это был тщательно продуманный голос мертвого коллективного бессознательного, постскриптум к эпохе. Зрителя звала по имени мертвая страна, ушедшая на дно. Куприн предлагает закадровый комментарий к своему 2000 году, комментарий вроде бы бесхитростный: «Павел увидел горящую телебашню из окна своей квартиры. Очень расстроился». Или: «Он хочет, чтобы я снял фильм об этом годе и о том, как он в этот год не умрет». Но на самом деле, как и у Манского, комментатор знает гораздо больше, чем говорит, и смыслы рождаются в зазоре между тем, что известно человеку, проживающему какой-то отрезок жизни, и человеку, прожившему этот отрезок.

Это относится и к политической линии фильма, негромкой, но очевидной. Неожиданно фильм Куприна («Постскриптум»?) оказывается чем-то вроде послесловия к эпохе, начавшейся в том декабре 1999 года с «Я устал, я ухожу». Герой фильма находится в постоянной противофазе к тому, что происходит в стране. Его жизнь проходит на фоне новостей, телебубнежа: Путин «в полном одиночестве», как говорит диктор, поднимается по лестнице на царство — Куприн учится ходить на костылях. Тонет «Курск» — герой едет в Ялту на какой-то телефорум, заводит там роман. Горит телебашня — герой получает на телефоруме приз за свою работу. Страна «обсуждает новый гимн», Куприн приезжает в гости к случайной знакомой. И вот эпоха противофазы, эпоха больших официозных событий и параллельных частных хроник — похоже, теперь эта эпоха закончилась. Фильм показывают на «Артдокфесте»-2011 — а страна выходит на митинги против Путина.

Как говорил американский документалист Росс Макэлви в своем лучшем фильме «Марш Шермана»: «Похоже, я снимаю фильм о своей жизни для того, чтобы у меня была жизнь, о которой можно было бы сделать фильм». Куприн снимает то что-то вроде телесюжета (очень часто камера не в его руках, а в чьих — непонятно), то почти сегодняшний видеоблог, пытаясь нащупать главный сюжет.

Можно ли, спрашивает один из героев, составить цельную картину жизни из разрозненных семейных фотографий? Разрозненных явно недостаточно, но сегодня и фотографий, и личных видеохроник стало гораздо, неизмеримо больше, чем даже десять лет назад, они перестают быть разрозненными, вбирая в себя всю человеческую жизнь. И оказывается, что цельная картина может быть составлена лишь из разрозненных семейных фотографий и частных видеозаписей. Только после отбора, монтажа и позднейшего комментария фрагменты жизни становятся целым.

«Загляни в будущее» — этот рекламный баннер не зря мелькает в финале фильма; в нашей жизни ничего не мелькает зря.

В фильме вообще много сквозных сюжетов — с зеленой зажигалкой, например: это такая сумбурная история, которую рассказывает один из героев, про зеленую зажигалку и про то, что, «видимо, я влюблен». Не однажды появляются в фильме музыканты, сопровождая какие-то важные и неважные события подходящей (или неуместной) мелодией. Много и часто говорится о религии. Навязчиво вылезают какие-то штампы, банальности — салют над Красной площадью или дурацкий монолог лежащего в постели автора.

Банальности оправданы: Куприн показывает жизнь, а она состоит из банальностей, сквозных сюжетов, дурацких монологов, мыслей о смерти.

Можно решить, что это фильм о жизни и смерти, но заканчивается он словами»: «Когда человека любят, он счастлив». Можно решить, что это фильм о любви, но эти слова записаны на магнитофон умершим другом Куприна. Можно решить, что это фильм о дружбе, но на самом деле он, конечно, о великой силе звуко- и видеозаписывающей аппаратуры.

Прямо перед новым, 2001-м, годом автор, разругавшись со всеми женщинами, решает встретить Новый год в лесу, наедине с камерой. Он провозглашает тост номер один — за здоровье друга. И тут же — прыжок во времени на несколько лет вперед, друг жив, разговоры ведутся все о том же. Никто из героев так и не разобрался ни в своей жизни, ни в своей смерти, они просто жили и дожили до следующего дня.

И тут наступает время для тоста номер два — за кинематограф. «Весь мир, — говорит Куприн, — все время снимает огромный фильм сам про себя. Миллионы людей снимают, как они живут сами, как они женятся, там, умирают, на свои бытовые камеры... солдаты снимают, как они в атаку бегут... такой огромный фильм, его никто никогда не увидит. Он его снимает, мир, этот фильм, и тут же уничтожает. А это такое основное документальное кино нашего времени».

Весь мир — огромное немонтажное кино, поток информации, video stream. Каждый человек делает свое кино, выхватывая из этого потока какие-то кадры, монтируя с тем, что осталось в его памяти, накладывая поверх всего этого закадровый (хорошо, если не загробный) голос «ну я же говорил». Важнейшим из искусств оказывается любовь, важнейшим из учителей — одиночество, единственным собеседником — ты сам, каким ты был в 2000-м, ты сам, каким ты будешь в 2020-м, ты сам, когда решишься себе ответить.

Победить смерть можно разными способами — научиться с ней жить, принять ее, перестать бояться. Можно начать любить — работу, женщину, ребенка, жизнь. А можно включить камеру. Или магнитофон. И тогда услышишь живой голос умершего друга. Или наоборот — мертвый голос, всего лишь шумы на пленке. Время застынет, любовь никогда не закончится, слово «счастье» будет звучать еще и еще раз. Смертию смерть поправ.

Победа.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Вне архива

> Авторитет свидетеля заключается в его способности сказать исключительно во имя неспособности говорить... Свидетельство гарантирует не фактическую правду высказывания, хранящегося в архиве, а его неархивируемость... — необходимое бегство от языка и еще более — от памяти и забвения.
> ***Джорджо Агамбен. Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель***

«900 дней» голландской документалистки Йессики Гортер получил на «Артдокфесте»-2011 второй по значению приз. Но воздействие этой новейшей хроники выходит за рамки конкретного фестиваля. «900 дней» имеет подзаголовок: «Миф и реальность блокады». Гортер вместе с голландской группой слегка касается мифа и больно задевает реальность, не впадая в тенденциозность или публицистику. Формально она снимает традиционное кино — создает портрет прошлого (в хронике, рассекреченных документах) и настоящего (в воспоминаниях блокадников, в парадном чествовании 65-летия Победы). Но в этой традиционной конструкции есть резкий содержательный сдвиг. Даже сдвиги. Один связан с (пост)историческим самоопределением блокадников как жертв сталинского режима. Они отождествляют иногда прямо, иногда по умолчанию лагерный и блокадный «эксперимент», но при этом, конечно, смещают понимание вины перед канувшими в лагере[1] или стыда за то, что выжили в блокаде.

АРТ ДОК ФЕСТ

«900 дней»
900 Dagen
Автор сценария, режиссер **Йессика Гортер**
Оператор **Сандер Снозп**
Zeppers Film&TV, Interkerkelijke Omroep Nederland (IKON)
Нидерланды
2011

[1] Агамбен приводит слова Эли Визеля: «Я жив, следовательно, я виновен... потому что друг, знакомый, незнакомец умер вместо меня». — А г а м б е н Джорджо. Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М., 2012, с. 95.

Максима блокадников: «выжил — значит, жертвовал собой недостаточно»[2], возмещается спустя шестьдесят пять лет, увеличивая «недостаточность жертв», и трактуется — вопреки непреложному в обстоятельствах блокады требованию жертвы в семье, в быту — жертвенностью иного порядка. Лидия Гинзбург замечала — по прочтении «Одного дня Ивана Денисовича» — в одном из фрагментов текста «Вокруг «Записок блокадного человека», опубликованного только в 2011 году, что «между каторжным трудом и кольцом блокады есть аналогии, конечно»[3].

Второй сдвиг в осмыслении новейших свидетельств — невозможность для одной из героинь «900 дней» пересказать воспоминания своего отца-блокадника, отсидевшего по «ленинградскому делу». Эти воспоминания ей пришлось услышать перед его смертью в конце 60-х. В фильме 2011 года она не решается или не хочет говорить отчасти потому, что оказалась в одной мизансцене, за одним столом с блокадницами-сталинистками. При этом она молчаливо свидетельствует за своего отца, обнажая фундаментальный «разрыв между возможностью и невозможностью сказать...»[4]. Так возникает на экране суть свидетельства — нечто невысказываемое, неархивируемое. На лице этой женщины застревает камера — в то время как другие блокадницы уверяют режиссера: «Мы счастливое поколение». Но если свидетель «говорит, отталкиваясь лишь от невозможности говорить, тогда его свидетельство нельзя отвергнуть»[5]. В фильме «900 дней» дочка умершего отца-блокадника, вернувшегося из лагеря, свидетельствует о невозможности не только для него, но и для себя вспоминать, говорить. Нетривиальный обертон языка и речи свидетеля.

Третий «удар», он же «пунктум» (по Барту), заключен в кадре, где мальчик-морячок, пришедший с классом на экскурсию в Музей обороны Ленинграда и блокады, падает в обморок при виде фотографии ребенка-дистрофика. «Проверенная ежедневным опытом опасность от бомбежек и обстрелов уступала огромным цифрам дистрофических смертей. К этой же, медленной, смерти человек проходил совсем другую внутреннюю подготовку»[6].

Исследуя, что такое «мусульманин», то есть лагерный доходяга, Агамбен пишет, что понять это нельзя, «если не научимся, глядя ему в лицо, видеть в нем лик Горгоны»[7]. Иначе говоря, видеть «лицо, несущее смерть тому, кто осмелится взглянуть на него», поскольку это лицо символизирует «невозможность лицезреть» и «может существовать лишь как то, что нельзя видеть»[8].

Мальчик, рожденный в нулевые годы, становится, ощущает себя как бы двойником дистрофика, лицо которого «нельзя видеть», обнажая таким образом нерв «постпамяти». Это понятие в середине 90-х годов прошлого века ввела американская исследовательница Марианна Хирш. Оно определило новое восприятие семейных или старых фотографий и неигрового кино. Человек — в фильме Гортер это анонимный школьник, — не переживший какого-либо события, обнаруживает в себе способность воспринимать его очень остро, с личной заинтересованностью. И даже «припоминать». Более того: совершенно не важно, связаны ли эти вспышки (или точки) памяти с его собственным прошлым, — как правило, вовсе не связаны или возникают в свидетельствах очевидцев, с которыми он идентифицируется.

Казалось бы, «всё» про это известно. Но масштаб, повторю, этого на первый взгляд традиционного фильма не только в том, что героический миф стирает следы блокадных свидетельств, подобно уничтожению лагерей смерти. Выжившие блокадники в фильме Гортер — «жертвы», как сами себя на-

---

[2] Гинзбург Л. Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека. М., 2011, с. 314.
[3] Там же, с. 453.
[4] Агамбен Дж. Цит. изд., с. 153.
[5] Там же, с. 173.
[6] Гинзбург Л. Цит. изд., с. 328.
[7] Агамбен Дж. Цит. изд., с. 51.
[8] Там же, с. 56.

зывают, живые призраки. Зрители, подключающиеся к рассказам о каннибализме, о *не*человеческом опыте блокадников, умирают вместе с ними, подобно мальчику, упавшему в обморок при взгляде на фотографию дистрофика его возраста. Мы переживаем блокаду, а не смотрим фильм о блокаде. Это длящееся настоящее, оживающее во время каждого просмотра, — уникальный документальный опыт, который невозможно задокументировать — только вновь и всякий раз заново прочувствовать.

Поэтому дело не в фактах. Чем может поразить молодая голландская документалистка после «Блокадной книги» Гранина и Адамовича, после фильма Александра Сокурова «Читаем блокадную книгу», где нынешние ленинградцы в радиостудии — центральной топографической точке, откуда раздавались голоса, воодушевляющие на победу осажденный город, — оживляют страницы дневников блокадников: «Ниночка, а где Галя?» — «Галю съели»; после архивных публикаций Л.Я.Гинзбург?

Йессика Гортер снимает не героев, которые получают поздравительные телеграммы из Кремля или подарки школьников, а жертв и войны, и режима, даже если кто-то из выживших себя жертвой не считает, поддерживая, чтобы жизнь свою не перечеркнуть, героический миф, ублажающий реальную травму.

В одной семье выключают телевизор, где звучат официальные речи к 65-летию Победы с комментарием: «Лучше это не смотреть, чем смотреть неправду». Другая блокадница, живущая с множеством кошек в убитой квартире, не нуждается в медалях: «все это казенное». Она беззлобно передразнивает парадные речи: «ваше поколение...» А вспоминает про *нечеловеческий опыт выживания*. О том, как подделала подпись умершей матери, пролежавшей с ней в кровати восемь дней, на хлебных карточках, как съела кошку, которую кормила до войны, на свой одиннадцатилетний день рождения. О своем разговоре со священником, которому рассказала о другой матери, у которой умерла дочка, она ее за окном заморозила и отрезала кусочки мяса, чтобы кормить вторую дочь. «Грех это или не грех? Мне не понять. Я считаю, что это только любовь». Не одобренный священником каннибализм сопровождается архивными сводками о помесячном росте числа каннибалов с указанием их социального состава и партийности/беспартийности. (Рабочие занимают в этих списках первое место, затем следуют служащие, крестьян совсем мало.) Но не эти сведения делают фильм Гортер событием. А упомянутый план мальчика, будущего моряка, перед фотографией маленького доходяги в музее. Эпизоды в доме еще одной блокадницы, к которой пришел в гости сын с женой и ребенком, не знавший — узнал во время этой съемки, — что мать была в ту самую страшную зиму в Кронштадте, и признался, что война ему «не очень интересна». «Вы говорили с мамой о блокаде?» — задает вопрос режиссер. «Серьезно никогда», — вполне равнодушно отвечает взрослый дядя и молодой отец.

Или вот еще. Муж блокадницы, которая достала (по просьбе Гортер) из сумочки медали, комментирует: «Медаль за то, что она не сумела умереть в блокаду. Никогда не носит. Это медаль жертвы сталинского режима, случайно выжившей». И с затаенной бравадой передает медаль режиссеру — «for you». Так вдруг рождается еще более жуткая новейшая хроника, чем известные кадры хроники блокадной.

Этих незаметных стариков кто-то должен был снять. Чтобы не забылись их бесслезные лица, непотухшие голоса, их нетерпимость, остывшая боль, непризрачный героизм, но и колебание границы этического. И, конечно, идентификация с погибшими — иначе говоря, проявление чувства стыда (что выжили, пусть случайно), которое делает их людьми, пережившими нечеловеческий опыт. А не только героями и/или жертвами.

ЕЛЕНА СТИШОВА

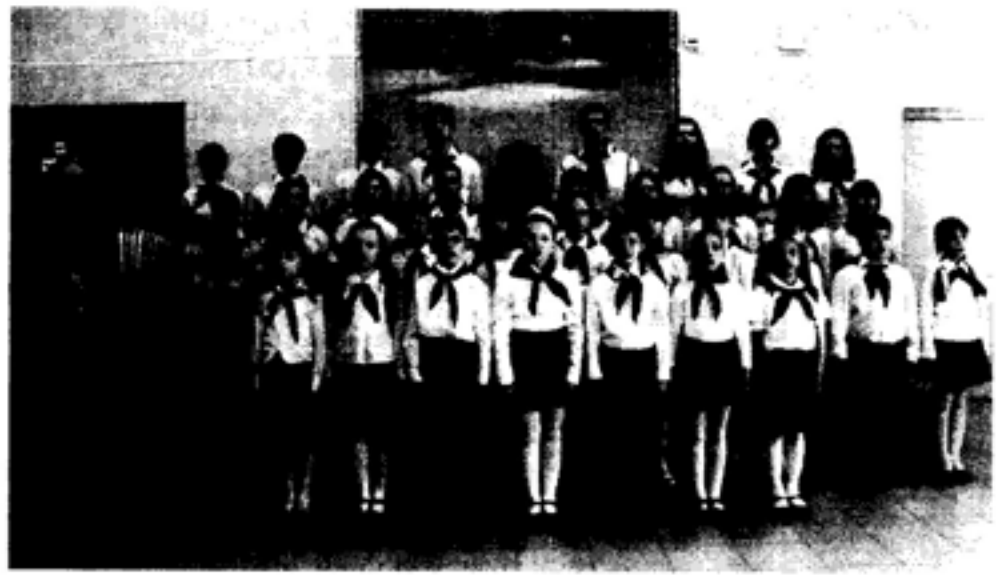
Индустрия памяти

«Загадка автора» отменяется. Автор фильма «Гагаринленд» Владимир Козлов, хоть и живет в Тулузе и с некоторых пор даже отваживается с трибуны говорить на языке Мольера, — наш человек. Не русский француз, а просто — русский. Жил в Минске, пять раз поступал во ВГИК и не поступил, уехал во Францию и осел там. В тот самый момент, когда уже решил возвратиться на родину, ему вдруг подфартило, он начал снимать. И остался. Многие запомнили его в связи с фильмом «Рок-монолог. Юрий Морозов», показанном на «Артдокфесте» два года назад. Козлов дружил с Морозовым и поклонялся ему, ставя его в один ряд с «Битлз» и Бахом, так что повод для создания фильма прозрачно ясен.

С «Гагаринлендом», который цепляет прежде всего оригинальностью авторского замысла, все не так очевидно. Инспирацией могла стать презентация проекта «Космоленд», проведенная в Канне в канун 50-летия полета Юрия Гагарина по инициативе мэрии города Гагарина. Проект представлял вице-мэр города Александр Гринкевич. «Мы амбициозно рассчитываем стать мировым брендом», — именно так заявил земляк легендарного космонавта. Этот эпизод занял свое место в конце фильма «Гагаринленд», когда зритель уже получил детальную информацию о том, как земляки и родственники Юрия Гагарина хранят память о нем и как ее используют — не корысти ради, а пользы для.

Миссию сохранения памяти добровольно возложили на себя отдельные энтузиасты, посвятившие этому благородному делу всю жизнь — в буквальном смысле слова. Режиссер тщательно портретирует этих людей, выстраивая о каждом из них от-

АРТ ДОК ФЕСТ



«Гагаринленд»
Gagarinland
Автор сценария, режиссер **Владимир Козлов**
Операторы **Кристиан Делёй, Ирина Ивахова, Оливье Пюленк, Ален Сора**
Композитор **Николя Дебар**
Les Docs du Nord, Les Films de la Castagne
Франция
2011

дельные сюжеты. Портреты служителей культа Гагарина — иначе не скажешь, для них он культовый герой едва ли не в религиозном смысле слова — получились многомерными и глубокими. Разумеется, не случайно. Разумеется, так задумывалось. Автор почувствовал, что имеет дело с «уходящей натурой», с уже реликтовым типом русских людей, идеалистов и романтиков, воспроизводство каковых наша природа прекратила по каким-то своим таинственным соображениям.

Тамара Филатова — хранительница мемориального музея Гагарина и, похоже, единственный его экскурсовод — родная племянница космонавта (фамильное сходство — налицо), росла с ним в одном доме на правах младшей сестры. Восхищает девичья искренность этой моложавой женщины, положившей всю жизнь на алтарь памяти Гагарина. Сердце ее не оскудевает, она готова снова и снова рассказывать о пережитом шоке, когда узнала, что Юра в космосе. Космос ей представлялся враждебной человеку черной бездной, она была в трансе, пока не пришло сообщение, что Гагарин приземлился.

Другой «служитель культа» — Михаил Петрович Чекушев, местный поэт. Берите выше — член Союза писателей России! Камера просто не может оторваться от колоритнейшего персонажа, существующего на грани самопародии (а то и за гранью), да с такой безоглядной органикой, что ему любой актер позавидует. Он вдохновенно декламирует свои вирши на фоне монумента Гагарина, на пленэре и в столовке, обращаясь к поварихам, которые, впрочем, никак не реагируют на пламенные пассажи поэта-гражданина. Видно, надоел.

Когда-то начальник местного угро Чекушев получил черепную травму, после чего его пробило пафосным стихотворчеством. Он оплетает рифмами все, что видит глаз, полон идей и замыслов, создает проекты и — как почетный гражданин города — относит их в мэрию.

Третий «служитель культа Гагарина» — Анатолий Федотов, еще в 70-е годы поднявший на высоту местную самодеятельность. Он организовал театр драмы и поэзии, познавший минуты славы (по его оценке, «это было что-то бесподобное!», а также музей первого космонавта. На свои кровные скупал альбомы и сувенирные издания, мелкую скульптуру, бюстики и бюсты Юрия Алексеевича. Окруженный образами своего кумира, держа в руках один из них, экс-режиссер разговаривает с отлитой в бронзе головой Гагарина, как могильщик из «Гамлета» с черепом Йорика. Он жалуется, что сын-предприниматель не понимает его, запрещает концертировать: мол, ты меня позоришь и себя срамишь. Сын готов компенсировать отцу копеечные гонорары, а творческие амбиции родителя кажутся ему стариковской придурью.

Режиссер свел до минимума работу с кинолетописью — всего-то три плана старой хроники. Снятый «здесь и сейчас», преимущественно ручной камерой плюс синхроны, иными словами — репортажно, фильм вскрывает современный пласт провинциальной жизни, о которой мы не знаем, не ведаем. В городе функционирует детское общественное движение «Гагаринцы», построенное по лекалам пионерского. Клятва верности идеалам имеет место быть, зато галстуки — синие. Заезжают сюда, по советской традиции, и почетные гости высокого полета — в прямом и переносном. На трассе перед поворотом на город Гагарин концертная бригада из Смоленска — девушки в расшитых жемчугом кокошниках встречают хлебом-солью *дважды космонавта* Алексея Леонова. Леонов чувствует себя в своей тарелке — он всех знает, со всеми давно знаком, за десятилетия стал профессионалом космических юбилеев и торжеств.

Впечатление, однако, возникает такое, что и федеральные власти понятия не имеют, что происходит на родине первого космонавта. Мемориальная инфраструктура, видимо, отдана на попечение местного бюджета. Активность и пиар обеспечиваются энтузиастами и патриотами, активность эта по-советски пафосна, временами смешна из-за очевидной наивности — старомодности способов и средств выражения, но при этом по-детски трогательна. Конечно, если любовь к своему земляку не принимает такой откровенно фарсовый оборот, как на городской швейной фабрике, где съемочной группе с гордостью демонстрируют коллекцию бикини, разработанных модельe-

рами к юбилею полета Гагарина. С другой стороны — куда деваться: имя Гагарин — структурообразущий феномен, каковой уже вырвал из безвестности Богом забытый Гжатск, отмеченный в петровских лоциях как речной причал.

Когда бы фильм исчерпывался портретами вышеописанных персонажей, можно было сказать, что он выдержан в жанре провинциальных анекдотов — аккурат по Пушкину: «полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных». «Гагаринленд» — много серьезнее, хотя и вызывает на просмотрах взрывы незлого смеха. За простодушными фигурами хранителей памяти, вписанными в пейзаж так же основательно, как монументы Гагарина, вырисовываются фигуранты нового поколения.

Внучатая племянница Гагарина Анна получила гражданство США, купила просторный дом в рассрочку на 30 лет. Руководят городом прагматики постперестроечного призыва. Вице-мэр Александр Гринкевич ищет спонсоров для строительства туристско-рекреационного центра «Космоленд». Нужны чуть ли не миллиарды долларов. Может, в дело вложится некий солидный гражданин города, такой, как начинающий медиамагнат Григорий Кораблев, президент компании «Мобик К»? Подробностей не сообщается, но дело, по всему, поставлено круто. Кораблев усиленно работает над своим имиджем: учит английский, берет уроки танцев, держит спортивную форму — катается на роликовых лыжах по старой Смоленской дороге — той самой, по которой бежала из Москвы поверженная армия Наполеона. Такому и карты в руки: родился в год полета Гагарина, окончил школу имени Гагарина, а потом и Курский политех. Может, новое поколение гагаринцев удивит мир и все-таки построит «Космоленд», отгрохает высотную башню, а на ней — памятник земляку? Все будет — зашибись?

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Глоток горечи

АРТ ДОК ФЕСТ

В отношении «Горького вкуса свободы» встает вопрос, политический ли это фильм. У нас политического кино не делают, а тут вдруг выходит картина российского автора, пусть и сделанная на американские деньги, где речь идет об убитой по политическим мотивам очень известной журналистке-правозащитнице. Значит, кино политическое?

Отец Марины Голдовской — Евсей Голдовский, крупный специалист по технике кино и изобретатель, стоявший у истоков ВГИКа. В 30-е годы по доносу он попал на Лубянку, откуда вскоре вышел оправданным, но никого не предавшим. После общения со следователем у него не осталось ни одного зуба, и до конца жизни, по воспомина-

«Горький вкус свободы»
A Bitter Taste of Freedom
Автор сценария, режиссер, оператор **Марина Голдовская**
Композитор **Брюс Хэнифен**
Dixit International
США — Швеция
2010

ниям Марины Голдовской, ее отец не мог спать по ночам. Он никогда не рассказывал дочери о том, что происходило на Лубянке.

Кино Голдовской, конечно, политическое и никаким другим быть не может. Откровенно политическим оно было уже тогда, когда она снимала «Архангельского мужика» и «Власть Соловецкую», было политическим в «Осколках зеркала» и «Анатолии Рыбакове». Первый русский фермер и ранее скрытая информация об ужасах в советском концлагере в равной степени были обвинением, брошенным системе. Просто каждый раз это было нечто локальное, связанное с конкретной темой.

«Горький вкус свободы» — более серьезное политическое обвинение. Сюжет охватывает двадцать лет, которые прошли с момента, когда Голдовская впервые сняла чету Политковских, до ситуации, когда осталось снимать только свидетелей, потому что Анну убили. Политический посыл фильма прост и недвусмыслен: какая бы власть в эти годы ни была, она осталась бесчеловечной, и бороться с ней один на один могут лишь мечтатели.

Голдовская тоже мечтает и все время надеется на что-то. Она не случайно вставляет в фильм о Политковской фрагменты из «Осколков зеркала», комментируя которые она удивляется своему и всеобщему простодушию в 1993 году. Голдовская, наверное, никогда не станет снимать свой «Флэшбэк», но «Горький вкус свободы» ближе всего к «личному» фильму Герца Франка. Это первый фильм, в котором Голдовская не просто много говорит за кадром — больше, чем в какой-либо другой своей работе. Это еще и картина, в которой мы постоянно видим автора: она оставляет в кадре свое отражение в зеркале, лицо, закрытое камерой, — это как бы и отражение героини. Понимаем: Голдовской важна ее внутренняя связь с Политковской, их близнечество. Обе верят в то, что могут что-то поменять в жизни. Обе женщины, которым пришлось заняться мужскими профессиями (Голдовская закончила операторский факультет ВГИКа, и ей пришлось самой снимать кино, потому что ни один режиссер не хотел работать с женщиной-оператором) и преуспеть в них. Обе были поняты и поддержаны Америкой, в то время как Россия одну из них фактически выкинула за ненадобностью (как и все документальное кино в 90-е), а другую уничтожила. Обе — сильные женщины, которым часто не на кого было рассчитывать, кроме себя.

Получается, что «Горький вкус свободы» относится к «личной документалистике». В конце 80-х прогремел со своим фильмом «Марш Шермана» Росс Макэлви. Постоянный закадровый монолог автора был для такого кино важен, но его было бы не недостаточно, если бы не было другого слагаемого. Росс Макэлви постоянно носит с собой камеру и снимает все, что происходит в его жизни, ведет видеодневник. Снимает без какой-то определенной цели знакомых, интересных людей на улице, снимает себя, если хочет сказать что-то. Когда появляется идея фильма, среди тонн материала остается только найти нужные фрагменты и доснять необходимое. С одной стороны, легко фиксировать, с другой — слишком сложно организовать. Поэтому в документалистике мало таких, как Макэлви.

Марина Голдовская тоже постоянно ходит с камерой и всех снимает. Снимает таких людей, что временами готов возопить, как хочется увидеть фильмы с их участием. Но при этом Голдовская редко (кроме «Осколков зеркала») позволяет себе личные высказывания. Даже убрала авторские размышления из телевизионной версии «Рыбакова», оставила только интервью с писателем. Она предпочитала оставаться за кадром, стараясь не мешать людям раскрываться. Видимо, сказывалось операторское воспитание.

В «Горьком вкусе свободы» автор вступает в диалог со своей героиней, в спор, который длится двадцать лет. Спор, пожалуй, и с самой собой. Вот живут два человека, супруги Политковские. Он — звезда знаменитой в 90-е телепрограммы «Взгляд», она — соратница, единомышленница. У них по-

хожие выражения лиц, одинаковая скороговорка и огромная уверенность в своих силах. Счастливая семья в ожидании перемен. Ельцин взбирается на танк, Горбачев клянет тех, кто его предал, а Политковские готовы пусть к тяжелым, но преодолимым препятствиям на пути к свободе.

Проходит несколько лет. Политковские расстались. Журналистка Анна из «Новой газеты» стала еще правозащитницей, постоянно ездит в Чечню. Она рассказывает всему миру о зверствах российских солдат и о жертвах среди мирного чеченского населения. Ее не одобряют коллеги, ненавидят высшие армейские чины, а террористы — между расстрелами очередных заложников — требуют именно Политковскую для ведения переговоров. Она знаменита на весь мир и приглашена в США получить премию за мужество в журналистике. Выходят ее книги. Со временем в Норвегии находится богатый издатель, который готов сложить к ногам Анны все свое состояние, дать ей все, что только может хотеть женщина. Он предлагает ей руку и сердце. Но она остается верной своей миссии.

Проходит еще несколько лет. Политковская убита. Весь мир в шоке. Путин в своей речи подчеркивает, что влияние журналистки Политковской в политическом отношении было ничтожно: этим аргументом он снимает с себя подозрения в какой-либо причастности властей к организации убийства. Журналисты осторожно говорят о том, что Политковская не во всем была права, хотя ее есть за что уважать. Дети говорят все той же скороговоркой, что и родители, но надежды в их глазах не видно. Политковский постарел, его оптимизм улетучился, в нем сложно узнать бывшую телезвезду.

Видно, что Голдовская в этой семье — своя, Политковские ее не боятся, рассказывают ей даже интимные вещи. Она ведет видеодневник, приезжая время от времени из США, где живет с мужем. Анна Политковская, ее близкая подруга, которую убили неизвестные, — это несколько очень ярких страниц из дневника, дополненных интервью о ней с теми, кто еще что-то значит в нашей журналистике. Но это все равно страницы из дневника Голдовской, у которой когда-то ни за что ни про что забрали отца на Лубянку. О нем Берия, наверное, тоже бы сказал, что влияние Евсея Голдовского на политическую ситуацию даже не стоит обсуждать. Просто Евсею повезло — он вернулся домой, а Анна — нет.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Дети солнца как мишень

Старая, еще досоветская пьеса неожиданно актуализировалась в сегодняшней постановке; более того, ее смыслы ярче и отчетливее проявились на фоне нового, постсоветского фильма. Речь идет о спектакле «Дети солнца» М.Горького в петербургском Драматическом театре на Васильевском и фильме Александра Зельдовича «Мишени». Последнему «ИК» посвятил подробный анализ в связи с его премьерой на 62-м Берлинском кинофестивале[1]. Вернуться к нему автора статьи побудили впечатления от спектакля, поставленного Владимиром Тумановым по пьесе драматурга, к наследию которого в наше время мало кто решается обращаться в связи с его репутацией «буревестника». Но, как выясняется, слишком опрометчиво списывать творчество Горького с парохода современности.

Н.Ц.

В «Мишени» Александра Зельдовича по сценарию Владимира Сорокина постмодернистский концепт определяет форму и содержание художественного месседжа.

Мотивы Бунюэля и Тарковского, хайтековский дизайн, автомобильные ошеломительные гонки с компьютерными эффектами а-ля братья Вачовски, сексуальные сцены в духе восточного кино и фантастический дискурс российской утопии — все это клонится к давнему отечественному спору о цели прогресса: для чего, для кого этот прогресс и вообще творческое усилие природы и человека. Из желания внятности, договоренности всех драматических линий затянутый формат фильма. Не случайно режиссер в своих интервью, предваряющих картину, говорил о романной форме.

В пьесах первого пролетарского писателя Максима Горького конфликт между образованными интеллигентами, поборниками прогресса, и обывателями, не думающими о высших материях, — конфликт внешний. Суть же в том, что все — варвары, не ведающие, что творят. Горький описал, как Шаляпин на похоронах любимого писателя Чехова возмущался интеллигентной толпой, у которой нет горечи потери, а есть повод для суетливой причастности великому событию, великой судьбе. «И для этой сволочи он жил, для нее он работал, учил, вопрошал». Это же презрение к толпе в пьесе «Дети солнца», написанной Горьким в Петропавловской крепости в канун первой русской революции, определило интонацию авторской исповеди и самопародии. Образ ученого Протасова, экспериментирующего ради блага всего человечества — ни больше ни меньше — и всех людей без разбора причисляющего к «детям солнца», автобиографичен. Великий альтруизм идет об руку с великим же эгоцентризмом творца, всегда предпочитающего реальной жизни свою модель ее, пусть и чреватую катастрофой.

В спектакле, поставленном Владимиром Тумановым в Драматическом театре на Васильевском, образ Протасова от благостности к катастрофе ведет известный киноактер Евгений Леонов-Гладышев, специально приглашенный

---

[1] См.: А б д у л л а е в а Зара. Роман-фантазия; З е л ь д о в и ч Александр: «Не стать геранью». Беседу ведет Елена Паисова. — «Искусство кино», 2011, № 3.

на эту роль. В его исполнении целеустремленная увлеченность Протасова работой граничит с инфантилизмом. Этот по-юношески поджарый человек во всех сферах жизни, кроме науки, беспомощен. Он не умеет объясняться с окружающими вне потребностей своего дела. От наставлений няньки привычно отбрыкивается, богачку, недвусмысленно объясняющуюся ему в любви, вообще не понимает, наклевывающийся роман жены с лучшим другом предпочитает считать пустяком, мрачные предчувствия сестры списывает на ее болезнь. Прислуга его не воспринимает всерьез, а лучший помощник, работник

«Мишень», режиссер Александр Зельдович

Егор, и вовсе посмел поднять на него руку в критический момент. На усмирение толпы Протасов идет, как в клетку с опасным зверем: в спектакле, в отличие от пьесы, он на сцену уже не вернется; противостояние взбунтовавшихся «детей солнца» окажется для него роковым. Спектакль завершается потусторонним кружением двух ушедших: повесившегося Чепурного и пророчицы Лизы. Танец смерти связал эту нескладную пару в романтический дуэт: лысого брутального ветеринара, сыгранного Юрием Ицковым с мрачной иронией и подспудным трагизмом, и отмеченную прерафаэлитской ломкой красотой и трагизмом открытым, взыскующим Лизу Протасову в исполнении Марии Фефиловой. Белой пудрой — маской смерти безумная девушка уже поставила отметины на всех еще живущих.

Протасовский — горьковский — идеал свободного счастливого человека, преодолевшего страх смерти, в фильме «Мишень» показан реализованным благодаря некоему фантастическому прецеденту. Люди элиты приспособились подзаряжаться у особого источника биологической энергии, излучаемой заброшенным полигоном, техногенным обьектом, возможно, катастрофическим — мишенью попадания жизнетворящей силы. Зельдович и Сорокин поместили на экран Детей солнца, обретших бессмертие, но не счастье, и вошли в поле гротескно-пародийного ракурса, оставаясь при этом в рамках жизнеподобной структуры. Фантастический элемент здесь представлен не столько перипетиями сюжета, сколько условиями антуража, имитирующего суперкомфорт технократического быта. Эти псевдоидеальные условия будущего суть, однако, не что иное, как выхолощенный муляж, подделка, принятая за эталон счастливой жизни.

Собственно, горьковско-сатинский тезис о том, что человек создан для счастья, как птица для полета, уже давно прочитан театром весьма скептически. И не только театром. XX век, открыв многие способы удовлетворения потребностей человека, изобрел еще больше способов уничтожения человече-

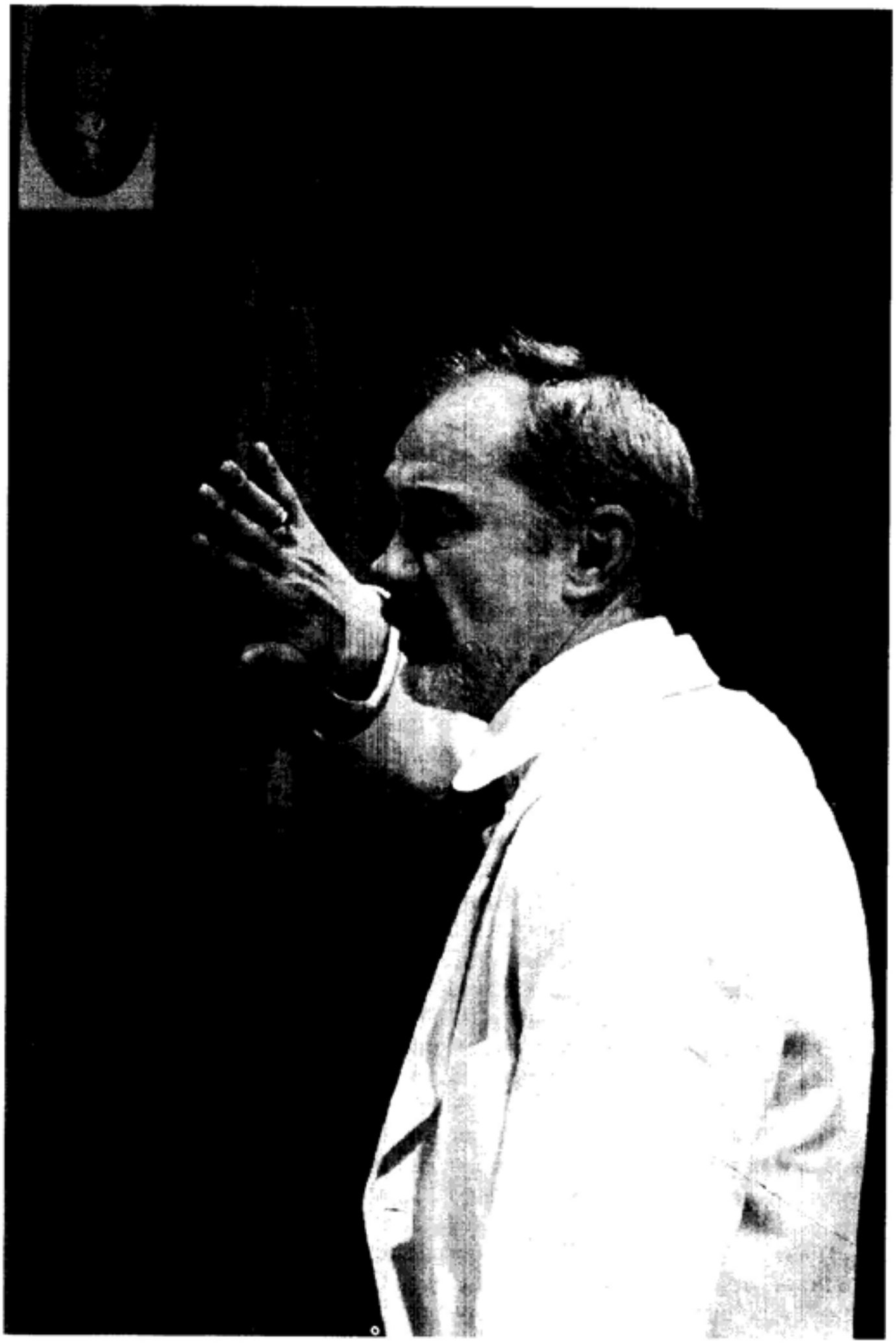
ства. Какое уж тут счастье. Как писал в 30-е годы Илья Ильф: «Думали, будет радио, будет и счастье. И вот радио есть, а счастья нет».

Герои «Мишени» по-протасовски обрели свободу, потеряв страх смерти. Само присутствие у мишени останавливает разрушительное движение времени. Значит, нет болезни и старости, значит, бессмертие. Респектабельная компания еще вполне молодых людей, образовавшаяся вокруг важного государственного чиновника, Хозяина Недр, озабоченного балансом не холестерина, а положительной и отрицательной энергии в человеке и в обществе, устраивает «пикник на обочине». Для этого самолетом они добираются черт знает куда, а точнее, в неистребимую совдеповскую глубинку, где и простерлись — на весь экран растянулись — серебристые диски глухолегендарной «ми-

«Дети солнца». Чепурной — Юрий Ицков, Лиза — Мария Фефилова. Режиссер Владимир Туманов. Драматический театр на Васильевском (Санкт-Петербург)

шени». Здесь, на задворках и в то же время в центре мира, ничего не меняется. Жалкий быт навеки застрявших здесь людей, промышляющих сталкерством, ничего не желающих и никуда не уезжающих. Этим вялым размагниченным аборигенам не нужны ни перемены, ни ограничения. Здесь и так никто не умирает. Разве что по пьяни врезавшись на автомобиле в столб...

Оператор Александр Ильховский — мастер панорамных съемок — нашел особый бытийный ракурс как для серебристо-плоского, безликого интерьера в роскошном доме министра, так и для убогой, с приметами зэковского уюта гостиницы — постоялого двора для путешественников за экстримом. Пейзажи и шоссейные трассы, камерные сцены, жестокие кровавые драки со смертельным исходом и отвязные телешоу включены в тра-



«Дети солнца». Протасов — Евгений Леонов-Гладышев

гическую кинофреску обреченного, пустынного в своей видимой заселенности мира.

В спектакле «Дети солнца» среда, сочиненная одним из самых ярких питерских художников Александром Орловым, не имеет точных примет эпохи. Из деревянных кубов складываются и стол, и стулья. Деревянная конструкция, подсвеченная изнутри, может превратить дом в абстрактное пространство инобытия. Фотографии персонажей висят на балках точно на границе времен. При этом ощущение теплоты обжитого гнезда сочетается с тревогой открытого всем случайностям проходного двора с тупой дворней, пьяной, пляшущей и дерущейся. «Русская кадриль» — такой подзаголовок стоит на афише и в программке спектакля. Кульминацией абсурда чужеродной жизни, проникающей в профессорский кабинет, стал блестяще сыгранный артистом Михаилом Николаевым эпизод пьяного явления подпоручика Трошина, соседского гостя, чей жалкий вид — кальсоны вместо брюк, сбивчивая речь — моментально перерастает в апломб и даже в угрозу.

Театральные Дети солнца многолики и у них еще нет коэффициентов многоуровневой эффективности, как у героев «Мишени». В фильме это, конечно, не интеллектуальный, а социально-статусный коэффициент, дающий много бонусов. Что-то вроде нынешних почетных званий. Вещь условная, но лучше иметь, чем не иметь. Преуспевание, успех — вот мера Счастья, той положительной энергии, которую Хозяин Недр (Максим Суханов в этой роли нашел точный баланс между меланхолией и деловитостью) собирается экспортировать повсеместно. Хотя сам не получает и ее малой мужской толики от собственной холодной, словно кукла, жены. Серебряная маска, в которой она по утрам встречает мужа, из сферы косметики переходит в символ. Это вымороченная героиня вымороченной безвкусной среды, где чиновная спесь, псевдонаучный пафос перемешаны с продажной вольницей московской тусовки. Там, на ярмарке невест, и прикупил себе жену всемогущий министр.

Авторы фильма вслед за великими предшественниками отдали дань самопародии. Здесь свой «Балаганчик», хоть и не блоковско-мейерхольдовский, эстетский, а постмодернистский московский, но тоже с мистиками, куклами и даже с вечной невестой в образе пятидесятичетырехлетней белокурой красавицы, замершей в своем развитии на девятнадцатилетнем рубеже (Нина Лощинина). Она очнулась от работы прислугой при мишени и через тридцать лет не опоздала на встречу с женихом, конечно же, у вечно ремонтируемого Большого театра. Нарядные платья женщин сработаны тоже «на все времена» — не по футуристической и не по ретромоде. Это кукольные платья с талией «в рюмочку» — инфантильный вариант «вечной женственности».

Люди нашего века не отделяют выгодной сделки от своей деятельности. Такая сделка и есть залог их благополучия. Это чудак Протасов даже не понимал, как совмещаются его научные занятия с мыловаренным заводом, куда его пытаются нанять управляющим предприимчивые нувориши. Герои же «Мишени» с разной степенью добросовестности «варят свое мыло». Кто отлынивает, как жена Хозяина, от проплаченных супружеских обязанностей, но, как собака на кость, набрасывается на свежего любовника; кто куролесит и дурачится за деньги, как ведущий телешоу, а кто на полном серьезе, как министр, вымеряет сквозь специальные инновационные очки баланс положительного и отрицательного в человеке или, как таможенник-жокей, сдает внаем и ту, и другую свои ипостаси. У всех своя выгода.

Но здесь-то и заложена основная дилемма. Свобода от страха смерти — прерогатива рисковой молодости — не снимает зависимости от настоящего. Возвращенная юность вскрывает укрощенные смелые чувства, мысли, порывы и вызывает агрессию, разрушающую долго возводившуюся стабильность.

И вот уже сжигающая страсть превращает в ничто жизнь госпожи министерши, у которой в остатке лишь память о насилии, и она сбросит свое поруганное тело с моста под колеса идущего поезда, как ненужный предмет.

(Новорусский парафраз Анны Карениной, сыгранный иностранкой (Джастин Уодделл), чья вылощенная нагота в эротических сценах на конюшне патинируется... навозом). Ее любовника-таможенника и по классическому образцу тоже лошадника (Виталий Кищенко), пламень любви охватывает вместе с безотчетным гневом, и крутой парень теперь не договаривается, а убивает, если что не по нем. Его мужская страсть переросла в злобу, а чувство справедливости в инстинкт карателя. Китайская мафия в фильме представляет криминальный фон таможенного и вообще всего бизнеса, кровавая разборка с нею есть конец карьеры — если не жизни — героя. Во всяком случае, с его любимыми лошадьми расправились. Ему остается лишь быть запломбированным в трейлере и отправленным в никуда — да и то по блату.

Язык будущего — китайский. Любовь для молодого циничного телеведущего (Данила Козловский) зазвучала на радио, где уроки китайского вела молодая радиоведущая (Даниэла Стоянович), случайно попавшая в эту компанию, с нею завязывается у него стремительный роман. Для страны — перевалочного пункта с востока на запад, какой показана в фильме Россия 2020 года, — китайский, прежде всего, язык деловой, а не художественно-лирический. И, значит, юные влюбленные — маргиналы, именно это и сохраняет им жизнь. Свою любовь они отложили на тридцать лет и не спешат воспользоваться обретенной вечностью.

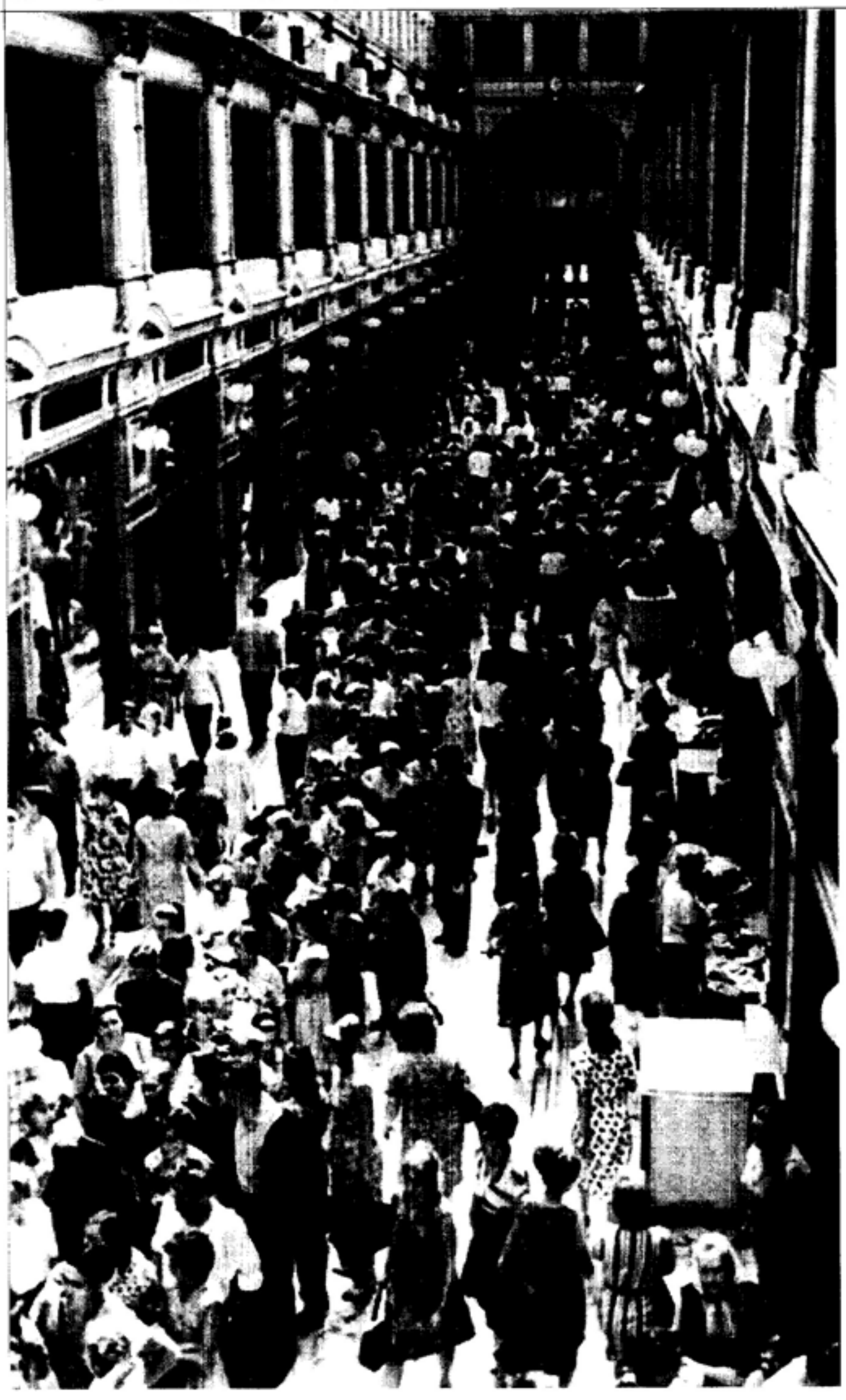
А в остальном они, как все. Нормальное развлечение для всей компании — охота на восточных гастарбайтеров, отлов которых из-за размножившихся особей почитается делом полезным, социально-гигиеническим. Только что действуют сетью, а не пулями. То, что гастарбайтеры — люди, никто не помнит, ни государство, ни его граждане, чему мы свидетели уже сегодня. В фильме это очень удачно сыграно и снято: в движениях, в лицах охотников читается что угодно, только не сочувствие к загоняемым. Так что это не совсем утопия будущего, скорее, антиутопия настоящего. Запираемые в кузове машины люди — повторяющийся мотив фильма, мотив никуда не девшейся несвободы.

Неукрощенная витальность вскрывает суть вещей и парализует чувство опасности. Выпады против установленных норм отбирают у героев способность приспосабливаться. Отвязный телеведущий, изгиляясь, взрезал себе вены и заставил самодовольных участников кулинарного состязания продегустировать свою кровь. Харакири в формате реалити-шоу, разумеется, лишило его работы. Хозяин Недр во всеуслышание заговорил на брифинге о черном государственном бюджете и прочих темных махинациях власти, за что и был отправлен в отпуск навсегда. А равенство с низами он осуществил радикально. Пригласил на ужин в свою шикарную виллу весь сброд, встреченный по дороге. Вышло из этого братания нечто в духе бунюэлевской трапезы нищих с опоганенным ландшафтом и изнасилованной женой хозяина. И со смертельным ударом разъяренного интеллигента-пролетария, обрушенным на голову богача-демократа, от которого тот, в отличие от бунюэлевского героя, уже не оправится.

Поход горьковского Протасова «в люди», как и самого писателя в советскую реальность, тоже ничем хорошим не кончился. В петербургском спектакле протагонист ушел в никуда, так и не поняв, что Дети солнца и он вместе со всеми могут взорвать все вокруг и все превратить в хлам. Зельдович и его соавторы в фильме «Москва» снимали не обжитые улицы, дома и парки — все, что «в этом слове для сердца русского слилось», а шумные автобаны, смертоносные аттракционы, неуютные задымленные кафе и пустынное метро. Собственно, он уже тогда снял Москву как полигон разрушительных сил, выдающих себя за созидание и благонакопление: Москву — как Мишень.

Что ж сказать в заключение? Очень разные постановки: в питерском театре горьковская драма, в московском кино сорокинская проза — несут один профетический смысл. Они рассказывают не о прошлом и не о будущем — о нашем времени.

К О М М Е Н Т А Р И И



ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Очередь в России

Очередь — это такое локализованное мероприятие, где люди стоят в затылок друг другу, ровным строем, благоразумно демонстрируя собственную самовольную организацию. Организованность — главная черта очереди. Если задние начинают теснить передних, получается гражданская война и очередь теряет свой возвышенный социальный смысл. Способность организовывать стройные и красивые очереди есть один из признаков социальной стабильности. Мы пришли сюда по собственной воле и будем поддерживать порядок, потому что мы понимаем, что от этого всем будет лучше, — это немая реплика каждого члена очереди. Население, способное образовывать подобные добровольные и здравомысленные построения в затылок, — это воспитанное и адекватное население, внутренне не готовое пойти брат на брата. Таков первый, позитивный, штрих к социальному портрету очереди. Есть и другие.

Разумеется, само по себе стояние в очереди не радостно. Надо приезжать пораньше, занимать место, долго стоять в толпе незнакомых людей, быть полностью парализованным этим стоянием, ибо ничего другого, кроме как стоять, в очереди сделать нельзя.

А между тем формообразующая энергия этого пассивного стояния огромна. Общество, предполагающее неизбежное присутствие очереди в своей жизни, предполагает и то, что необходимость стояния в ней сильнее профессионального долга, рабочего распорядка дня, родительских, семейных и прочих обязанностей. Иногда она даже сильнее правил дорожного движения. Очереди в винные магазины во времена борьбы с алкоголизмом перегораживали улицы, и ничего — гаишники уважали потребности народных масс. Получается, что очередь — что-то вроде стихийно образованного социального института, государства в государстве, со своим кодексом чести, декларациями прав и обязанностей, конституцией и жесткой системой наказаний. Нарушитель порядка в очереди безжалостно подвергается смертной казни через выпихивание из рядов очередников — ужасно! При этом никакая внешняя воля в организации очереди не участвует, работают чистый самотек и глубинная справедливость.

Но даже если воспитанное население и не собирается идти брат на брата, дальновидное политическое руководство постарается все же очередей избежать или хотя бы сократить вероятность их возникновения. Как ни крути, а очередь — это всегда точка напряжения. Жирный и выразительный знак недостаточности.

Если люди добровольно встали в затылок друг другу, значит, они надеются получить нечто, чего просто так на всех не хватает. Это «нечто» не находится в зоне свободного доступа, его не положено каждому в равной мере, его вообще мало. Но это «нечто» так важно, что мы готовы и пострадать, и претерпеть неудобства, если не сказать мучения, чтобы это нечто все-таки получить.

Если попытаться обобщить, в очередях всегда стоят за той или иной разновидностью счастья. Того самого счастья, которого всегда не хватает на всех. Прекрасного и неуловимого счастья, подлинного лика которого мы даже не знаем. Счастья, которое может обрести вид черствого хлеба, новой модели айфона, картины Караваджо или импортных сапог.

Конкретное воплощение, которое счастье обретает в очереди, может быть самым разным. Но это конкретное воплощение счастья весьма показательно для исследователя. В этой точке расположена зона общественного напряжения, если хотите, зона артикулированной мечты, неутоленной и болезненной потребности. Очередь, желающая материализовать свои представления о счастье, точнее всего указывает на то, что такое, собственно, и есть это счастье.

Когда в прошлом году в Нью-Йорке у торговых офисов Apple с раннего утра выстроились огромные очереди за новым гаджетом, нетрудно было понять местные народные надежды и чаяния. Нью-йоркцы жаждут хайтека, буквально голодают без информации в новых стильных упаковках. Эта сверхсовременная форма голода не смертельна и вряд ли грозит социальным взрывом. Но все равно болезненна. Здесь — зона напряга, зона жажды.

Мы живем на другой стороне планеты, и наши надежды и чаяния лежат в другой плоскости. Наше представление об очередях генетически формировалось в блокадном Ленинграде, в очередях за хлебом. Тогда на всех не хватало не места на информационном поле, а просто жизни.

В России вообще привыкли стоять в очередях. Весь русский XX век — это одна сплошная очередь. С начала первой мировой российские граждане стоят за хлебом, махоркой, керосином и прочими факторами элементарного физического выживания. Пол-России вместе с Ахматовой стояло в тюремных очередях на передачи. С другой стороны тюремной решетки вторая половина России стояла в очереди, чтобы эти передачи получить.

Начиная с 50-х годов, голод стал отступать. Но очередей это не отменило. Места образования очередей менялись в полном соответствии со знаменитой пирамидой Маслоу — за удовлетворением первичных потребностей потянулись потребности вторичные и третичные. Очереди за хлебом стали покороче, но зато выросли очереди на отдельное жилье, мебель, автомобили. В книжных магазинах стали спонтанно возникать очереди за новыми изданиями, выходившими гомеопатическими тиражами. К 70-м начали стоять за красотой в виде разнообразного импорта. Сапоги, блузки, косметика — счастье тогда имело привлекательное лицо блондинки с коробочки сыра «Виола».

Отлично помню деловитые и остроумные очереди за туалетной бумагой. Однажды, в середине 80-х, мне довелось наблюдать в центре Москвы суровую очередь за первыми отечественными женскими прокладками. Состояла она почему-то в основном из мужей. Сдержанно и молчаливо мужчины ждали своего момента истины, а дождавшиеся выходили навстречу с полиэтиленовыми упаковками, в которых застенчиво пряталось семейное благополучие и женская гордость. Кто скажет, что это не есть счастье?

Очереди точно маркировали процесс изменения ценностей. Медленно и постепенно мы двигались по ступенькам извечной пирамиды желаний, карабкаясь наверх. Счастье в воображении российских очередников принимало все более сложные и прихотливые формы. На окраинах мейнстрима в виде очередей за продуктами и импортными чудесами затеплились очереди на выставки и хорошее кино.

Необходимость, как известно, часто перерастает в привычку. Российская очередь, этот стихийный образец самоорганизации, всегда, как подлинное про-

изведение искусства, была наделена и смыслом, и формой. Начинаясь с конфликта неутоленной страсти, очередь в финале, в полном согласии с аристотелевской теорией высокого театра, гарантировала истинный катарсис. Широкий эмоциональный диапазон — от острой жажды до счастья ее утоления — делал коллективное переживание особенно открытым для обнаружения скрытых смыслов. Очередь обретала статус политического протеста, особой разновидности социальной философии и, самое главное, гражданственного единения. Неведомо для себя самой очередь воспроизводила те самые механизмы, которые со времен античности гнали людей к аренам. Общая страсть сближает, не так ли? А если эта неутоленная страсть отлично репрезентирует весь букет отечественных проблем, то территория сближения существенно расширяется.

Конец 80-х и начало 90-х слегка отбросили утончившуюся было идеологию счастья назад. Вновь появившиеся карточки и пустые прилавки сделали процесс добычи продуктов питания по-старому непростым, но по-новому захватывающим. Очереди за хлебом, те самые, что в 40-е были такими спокойными и такими страдальческими, стали нервными и злыми. Подводили и опрометчиво впрыснутые в городской обиход элементы западной цивилизации. Лоточное устройство прилавков в новых универсамах 80-х годов не позволяло сформировать привычный тип очереди «в затылок». Народ, утратив моральную опору в военизированном построении, вынужден был стоять кучно и «толпливо». А толпа в генетическом российском менталитете имеет совсем другие интенции, нежели упорядоченная и добродетельная очередь.

Хаотизированные очереди за колбасой превратились в рассадник антигосударственных настроений. Социализм вынужден был признать, что так и не смог обеспечить счастьем всех желающих, и уступил место капитализму. Очередь свергла власть.

Не то чтобы при капитализме счастья сразу стало много и его хватило на всех, но пункты сбора очередников как-то незаметно изменились. Казалось бы, наступившие к середине 90-х внешнее потребительское изобилие и расслоение на богатых и бедных должны были привести к радикальной отмене очередей. Единство в нищете осталось в прошлом. Тема общего страдания больше не работала. Но не тут-то было. Очереди по-прежнему сохраняли свой статус универсального объединителя масс, действующего на всех уровнях общественной стратификации.

Расслоившееся население нашло место для единения на территории культуры. Статистика изумительна. Начиная с конца 90-х, количество посетителей музеев и выставок стабильно держится на уровне 77 миллионов человек ежегодно. Это — ни много ни мало — 54 процента населения страны. Именно музеи и выставки последние лет пятнадцать держат лидерство по параметру очередеобразования.

Каждая новая выставка в Эрмитаже или Пушкинском музее сопровождается длиннющими очередями, нежно обнимающими чуть ли не весь музейный квартал. Из последних впечатлений запомнилась очередь на выставку Пикассо. Мы рассчитывали на пару часов, но простояли пять. За это время солнце успело описать величественную дугу по небосводу, а мы проделали путь от северо-западного угла ГМИИ до ворот на юго-востоке. Две юные соседки сзади самозабвенно щебетали о Феллини и Антониони, путая их обоих с Пазолини. Соседи спереди меланхолично обсуждали тему приближающегося конца света и делились сакральными сведениями о том, когда и как. Изысканно прекрасная женщина чуть впереди хранила величественное молчание. Мы с мужем успели прочитать и обсудить по два толстых журнала, выпить кофе и похихикать над простодушной иронией судьбы — показавшийся за поворотом музей Глазунова томил глаз вопиющим безлюдьем. Зато к Пикассо, которого вышеозначенный Глазунов почитал главным врагом искусства, тропа не зарастала.

Я не знаю, что тянуло людей к Пикассо. Но именно на этой территории разобщенный российский социум наконец находил возможность смешаться и посмотреть в глаза друг другу. Последние метры очереди стоили предыдущих пяти часов. Изысканно молчаливая дама оказалась серьезным знатоком Феллини и взахлеб просвещала соседок-студенток лекцией о тонкостях большого итальянского кино. Тема конца света трансформировалась в политическую дискуссию. Муж, физик, нашел суровую мужскую компанию для разговора о судьбах Вселенной.

Но пять часов, отданные Пикассо, ничто по сравнению с сутками, которые люди готовы были провести в очереди к поясу Богородицы. За те десять дней в ноябре прошлого года в храм Христа Спасителя успели войти более чем восемьсот тысяч человек. Мероприятие обслуживали по разным данным от двух до трех тысяч полицейских и военных, 508 биотуалетов, 23 машины «Скорой помощи» и 17 полевых кухонь.

Я не стояла в этой очереди. Я не пережила катарсис, я не видела пояс. Зато я видела лица и слышала голоса. Я совершила путешествие наоборот. От последних заграждений на выходе из храма до первых ограждений далеко на Фрунзенской набережной. Я видела, как меняются лица, как меняется содержание разговоров, как меняются люди. Выходящие из храма напоминали бесплотных ангелов, истинно свободных от боли и страданий земных. Входящие в очередь на Фрунзенской набережной вполне по-житейски загибали пальцы: надо за мужа попросить, чтобы зарплату повысили, за дочку — чтоб училась хорошо, за маму — чтоб не болела. Где-то на полпути к Божьей матери происходил качественный перелом.

Шел гадкий ледяной дождь. Температура воздуха балансировала между нулем и одним градусом тепла. Люди двигались к храму, перебегая из одного сектора заграждения в следующий. По мере приближения к цели очередь перемалывала личные желания в один общий голос. И голос говорил одно — мы вместе. Старушки, пришедшие просить за внуков и детей, хором твердили мне о войне и мужестве. Встала Россия, говорили молодые мужчины, которых привели в очередь болезни близких. «Мы все здесь соплеменники и современники», — сказал пожилой дядя из хороших мастеровых. «Жаль только, — жаловались женщины, — уж очень все комфортно: и погреться в автобусах можно, и даже покушать — мало мы здесь терпим, надо бы больше». Финальные метры очередь проходила в священном молчании...

Эта очередь и в самом деле являла собой чудо. В пятистах метрах от храма Христа Спасителя в остоженских переулках в маленьком храме Ильи Пророка испокон веков хранилась частица того же самого пояса Богородицы. Все, что чаяли получить люди от Афонской святыни ценой многочасового стояния, можно было получить без всякой очереди.

Чудесами эта страна была укомплектована полностью. Для всех. Но, вставая в многочасовой путь до храма, страна мечтала о другом и о другом просила. Страна хотела быть страной. Страна мечтала пережить острое счастье единения. Это и была та разновидность постмодернистского счастья, появившаяся на тех ступенях пирамиды Маслоу, где всякое потребление уже остается позади. Не то чтобы у этих людей, стоявших плечом к плечу у порога храма, было все. Но бытовую недостаточность уже перекрывала другая — невыразимая, невоплотимая в вещи, неизбываемая никаким благополучием недостаточность общности. Кажется, она-то и есть сегодня главная артикулированная мечта страны. Придя за одним, люди были счастливы, что получили другое, гораздо большее. Великая российская Очередь обрела наконец свое окончательное воплощение — она сама стала целью и смыслом.

В мире, где каждому хватает всего, кроме любви и счастья единения, не важно, к какой двери прийти. Главное — встать в очередь и почувствовать себя частью одного геополитического целого. Я не знаю, хорошо это или плохо. Но похоже, что по-другому в нашей стране не получается.

ВОЙНА МИФОВ

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ

День сурка

Миф власти в приложении к бунтарям-декабристам выступает в качестве контрмифа. Антидекабристские проекции современного общественного сознания далеко не однородны. Критика ведется с двух трудно совместимых точек зрения.

Первая принадлежит прагматикам, находящимся у власти. Эти люди цинично сочетают методы авторитарного правления и государственного вмешательства в споры хозяйствующих субъектов с формально демократическими «альтернативными» выборами и либеральными по своей социал-дарвинистской сути стратегиями распределения ВВП.

Так же цинично их отношение к прошлому и, в частности, к декабристам. Вполне возможно, что технологи Кремля утирали слезу, смотря «Звезду пленительного счастья» и даже сочувственно читали «декабристские» романы Тынянова, Эйдельмана, Окуджавы. Они не испытывают никакой личной неприязни к потерпевшим от мстительного императора Николая. В их публичном отношении к декабристам вообще нет ничего личного — только политический бизнес. Технологи власти понимают, что переместить декабристов в ряды «плохих» героев черно-белой исторической памяти означает вышибить из-под всяческих несогласных очень важную точку символической опоры. Они без излишнего фанатизма занимаются переписыванием истории в пределах, предписанных служебной инструкцией.

Технология декабристского контрмифа власти исходит из следующих посылок: «Несогласные сравнивают себя с декабристами? Согласимся с таким саморазоблачительным признанием. Поведав правду о том, кем были и за что боролись декабристы, мы продемонстрируем истинное лицо нынешних противников режима». Находчивый прием дискредитации политических оппонентов через очернение их символических предков свидетельствует, что технологи власти честно отрабатывают свое жалованье.

Разоблачение декабристского мифа ведется мифологическими же средствами. Согласно мифу власти православный император Николай I противостоял огнедышащему дракону безбожного Запада. В этой борьбе не на жизнь, а на смерть заговорщикам 14 декабря отводится предательская роль Мальчи-

ша-Плохиша. За бочку варенья да корзину печенья декабристы готовили удар в спину Православию, Самодержавию, Народности. Но рука Всевышнего и царя, и отечество спасла. Благодаря чему ужасы бессмысленной и беспощадной революции были отсрочены почти на столетие.

В таком мифодизайне декабристы низводятся на жалкую и комичную роль подручных заморского Змея Горыныча. В мифологии шутовского вида помощники основных действующих лиц «основного мифа» именуются трикстерами, так как сочетают в себе подлость намерений с неловкостью их исполнения. Таким образом, идеологи Кремля используют в отношении декабристов — героев антинаполеоновских войн — технологию наполеоновского парадокса: «От великого до смешного — один шаг».

Антидекабристский миф бомбардирует историческую память нации по всем каналам массовой информации. В ток-шоу крупнейших телевизионных и радиоканалов, в публикациях популярных газет, в книгах, написанных никому не известными «историками», но изданных в ведущих издательствах многотысячными тиражами, декабристы обвиняются прежде всего в том, что они, как и их современные потомки, «шакалили у иностранных посольств». Приуроченная к 185-летнему юбилею 14 декабря статья «Комсомольской правды» под названием «Восстанием декабристов руководила заграница?» — типичное произведение современного кремлевского декабристоведения.

К историческим декабристам можно предъявить множество претензий морального свойства. Но следователи императора Николая не обнаружили, хотя поиски велись, порочащих их связей с зарубежными представителями. Можно, конечно, допустить, что правительству Николая I было невыгодно в тот момент обнародовать факт участия иностранных правительств в заговоре декабристов. Но для того чтобы сегодня обвинять их в предательстве интересов своей страны, презумпция невиновности требует представить документы. Ни в одной из разоблачительных публикаций ни одного документального свидетельства не приводится.

Технологи власти действуют мифологически точно, но бесстрастно. Отсутствие творческой страсти к разрушению герценовского мифа значительно снижает эффект их контрпропагандистской деятельности.

Совершенно по-другому ведут себя публицисты, группирующиеся вокруг СМИ различных православных организаций монархической ориентации. Православные монархисты — бескорыстные романтики изоляционистского авторитарного режима. Нынешнюю власть они одобряют вслух за восстановление державных традиций осажденной крепости и шепотом критикуют за приверженность плотским искушениям гнилого либерального Запада.

В отрицательном отношении к декабристам монархисты опираются на церковную традицию. Поместный Константинопольский собор 842 года постановил ежегодно торжествовать победу православия над ересями, провозглашая особый чин (перечень проклятий). В России византийский чин был пересмотрен в 1766 году, видимо, под влиянием мятежа В.Я.Мировича (1764), желавшего посадить шлиссельбургского узника Иоанна Антоновича на престол, занятый Екатериной II. В чин было включено одиннадцатое анафематствование (проклятие, отлучение от церкви): «Помышляющим, яко православныя Государи возводятся на престолы не по особливому о них Божию благоволению, и при помазании дарования Святаго Духа к прохождению великого сего звания в них не изливаются: а тако дерзающим противу их на бунт и измену, анафема, трижды».

Так как остальные пункты перечня грозят отлучением от церкви исключительно религиозным диссидентам, то «бунт и измена» против власти с канонической точки зрения означают впадение в ересь. Согласно букве этого церковного закона, его инициатор — Екатерина II и ее внук Александр I вместе с подельниками должны быть преданы анафеме за измену присяге и бунт против законных государей Петра III и Павла I.

Поскольку такового отлучения не последовало, можно предположить, что одиннадцатое анафематствование осуществляется в симфонии с тезисом римского коллаборациониста апостола Павла: «Нет власти не от Бога» (Рим. 13:1). Следовательно, «бунт», с точки зрения идеологов православной монархии, — это небогоугодная и потому обреченная на поражение («мятеж не может кончиться удачей...») попытка захвата власти, понимаемая как религиозная ересь.

И в этом смысле декабристы, в отличие, например, от удачливых заговорщиков-цареубийц 1762 и 1801 годов, вне зависимости от «благости» освободительных целей, заслуживают не только земного суда, но и анафемы. Приняв такую логику, следует согласиться, что и дьявольский большевистский переворот был «попущен» свыше. Тогда все, кто безуспешно восставал против Софьи Власьевны (так называли советскую власть), в том числе и православные священники, тоже еретики. Это отождествление бунта и ереси — безусловный рефлекс тех, кто приравнивает православие к самодержавию.

Отправной точкой контрмифа в его православно-монархическом измерении является утверждение о мифической природе общеизвестных представлений о декабристах. Стратегическое направление дискредитации идет по линии «христианство — язычество». Ядро интеллигентского мифа заключается в уподоблении самопожертвования декабристов и Христа. Православные публицисты, среди которых не только бесноватые батюшки и по-женски невостребованные журналистки епархиальных ведомостей, но и десятки (!) кандидатов и докторов всевозможных наук, целенаправленно вышибают этот краеугольный камень интеллигентского самосознания. В их интерпретации декабристы не святые герои самопожертвования, а родоначальники кощунственной традиции жертвоприношения священного царя.

Это положение во многом противоречит фактам. Было бы ложью вслед за советской историографией полагать, что мысль о цареубийстве если и присутствовала у декабристов, то носила едва ли не мимолетный характер второстепенного «элемента». Но не меньшей ложью является утверждение о том, что декабристы находили примеры такого рода действий исключительно у британских и французских революционеров. Надо быть ослепленным монархическим мифом, чтобы не замечать, что русская история — одно из самых обстоятельных учебных пособий по умерщвлению венценосных особ. Начиная от первых национальных святых — князей Бориса и Глеба — тянется список реальных и потенциальных владетелей русской земли, лишенных жизни самыми зверскими способами.

Для декабристов память о цареубийствах не была преданием старины глубокой. Последний по времени забой помазанника Божия табакеркой случился уже на памяти старших по возрасту декабристов. Один из убийц императора Павла I — П.В.Голенищев-Кутузов — даже поучаствовал в следствии по делу декабристов и в обряде их казни. Так что в своих цареубийственных планах декабристы явились далеко не первооткрывателями, а наследниками богатой отечественной традиции.

Борьба за историческую память в числе важнейших мер предусматривает влияние на содержание школьных учебников и процесса образования. По мнению истинно православных, декабристский миф должен быть удален из школьной программы, дабы не искушать малых сих.

Альтернатива декабристам усматривается в таких «настоящих благородных героях русской истории», как Николай I и «ошельмованный» неблагодарными современниками «контрразведчик» (!) Шервуд. Также предлагается ввести в пантеон национальных героев незаслуженно забытого борца с масонами «деятельного архимандрита» Фотия и других деятелей того времени, именуемых в советских учебниках «мракобесами»[1].

---

[1] См.: С т р и ж е в А. Архимандрит Фотий (Спасский): жизнь для России православной. — «Благодатный огонь», № 8, б.д. URL: http://www.blagogon.ru/articles/261/

Зеркальный подход — проявляем советский «негатив», получаем положительных героев — серьезная конструктивная ошибка технологов православно-монархического мифа. В герценовском мифе участники тайных обществ, по-человечески во многом несовместимые между собой, пресуществляются в одну мифологическую личность по имени Декабристы. Противостоять ей в контрмифе должен не «контрразведчик» и не «деятельный архимандрит». Единственная кандидатура, приемлемая логикой мифа, — это победитель в сражении на Сенатской площади Николай Павлович. Его шансы на победу в мифологическом поединке оцениваются исходя из того, что главная функция любого мифа — предоставлять неведомые прежде сакральные образцы мирского поведения. Миф также не может утвердиться в исторической памяти без героя-родоначальника, жертвой собственной жизни засвидетельствовавшего истинность своего послания.

У мифологических декабристов в этом смысле все в порядке. Они — родоначальники идейно обусловленного мятежа, нацеленного на достижение общего блага. Для интеллигентов (не только большевиков) они выступают «первым поколением» героических предков, до сих пор предоставляя образцы непокорности и готовности страдать за правое дело. Декабристская виселица доказывает, что слова «Ах, как славно умрем» (А.И.Одоевский) были не только словами. Струящуюся кровь Пестеля и его товарищей невозможно смыть детергентом компрометирующих фактов — воровства, трусости, предательства. Итоговое самопожертвование героя-родоначальника искупает все его предыдущие грехи и создает прочный фундамент для мятежных дел потомков.

Контрмифический оппонент декабристов также должен обладать жертвенными качествами творца нового строя общественной жизни. И в этом смысле у Николая — героя контрмифа большие проблемы. По природе своей он не был своему пращуру подобен в самом главном. У императора, подморозившего Россию, напрочь отсутствовал преобразовательный порыв, благодаря которому Петр I стал, в том числе для декабристов и для Герцена, мифологическим отцом-основателем европейской империи. В исторической памяти победитель декабристов напрочь увязан с поражением в Крымской войне. Благодаря его государственной мудрости храбрый русский солдат с гладкоствольным ружьем и кремневым затвором не смог противостоять нарезным капсюльным винтовкам неприятеля, почти в четыре раза перекрывавшим дальность русского прицельного огня. При таких заведомо неравных условиях пуля-дура союзников побивала русский штык-молодец.

Никакими мифологическими технологиями этот факт изменить невозможно. Его не перекрыть предшествующими победами «Чингисхана с пушками» (А.И.Герцен) над средневековыми армиями персов и турок, а также над плохо обученными в большинстве своем войсками мятежных поляков и венгров. Помните, как Штирлиц, выходя от группенфюрера, спрашивал таблетку от головной боли? Запоминается не только последняя фраза, но и последнее деяние героя мифа. Нарва не только может, она просто обязана быть в начале славных дел. Но увенчиваться они должны Ништадтским договором, а не Парижским трактатом. Георгий Победоносец мифа власти из Николая не получается. Николаевский самодержавный миф терпит сокрушительное поражение в эрогенной зоне всех правых — символическом военном столкновении с драконом либерального Запада.

Кроме того, николаевскому мифу нечего противопоставить самопожертвованию декабристов. Даже если император не пал жертвой гриппа, а, согласно слухам, отравился, не выдержав позора покорения Крыма западными державами («Евпатории в легких» по едкому замечанию Герцена), протянуть ассоциации от его смертного одра к Распятию все равно невозможно. В данном случае скорее возникают сближения с пресловутой осиной, на которой повесился получатель тридцати сребреников. Раскаяние не есть искупление.

Можно предположить, что контрмиф власти в его православно-монархическом изводе не сможет вытеснить декабристский миф русской интеллигенции. Удивительная живучесть герценовского мифа героев-мучеников объясняется не «происками» внешних и внутренних врагов, а вечным «Днем сурка» в политической ситуации имперской, советской и современной России. Мятежные образцы будут востребованы до тех пор, пока российское общество не сможет влиять на власть законными средствами, например, путем выборов.

Этот вывод справедлив с точки зрения плюрализма мнений, свойственного, пусть и со значительными ограничениями, современной Российской Федерации. Стремительно растущая доступность информационных интернет-ресурсов с каждым днем уменьшает монополию государства на формирование картины мира граждан. Технологи власти понимают, что в сложившихся условиях для убеждения публики им необходимо переспорить оппонентов. Таким образом, даже против воли пропагандистов Кремля, в обществе постепенно утверждаются демократические стандарты пусть пока и виртуального политического диалога. В перспективе свободы, которая лучше, чем несвобода, декабристский миф плещется в общественном сознании, как рыба в воде.

Но православные монархисты, которых, забывая об опыте аятоллы Хомейни и нынешних революциях-реставрациях в арабском мире, в либеральной среде принято считать ряжеными или фриками, действуют по иным правилам. Плюрализм СМИ используется ими для утверждения единомыслия. Демонстративно заявляемый идеологами православной монархии отказ от «процесса спора» свидетельствует не только о признании недостаточной силы своих убеждений и слабости публицистического дара. Отводя публичному слову вспомогательную роль теста на «выявление близких по духу людей», публицисты-монархисты доказывают, сколь безразлична им воля народа-богоносца[2]. Их пропаганда в действительности направлена на то, чтобы выделить из аморфной народной массы социально близких «пассионариев», укрепить эту «опричнину» в православно-монархической мессианской вере и подготовить к часу «Х» силовых политических действий. Утверждать свой идеал Святой Руси воители веры собираются силами реакционного авангарда, который каждое слово в защиту декабристов будет парировать бейсбольной битой.

Но ведь такие сценарии представляют собой заговор сознательного меньшинства против деморализованного большинства, те самые «бунт и измену», за которые сами православные монархисты предают декабристов анафеме. Не зря говорится, что крайности сходятся.

[2] «Декабристы — отрицательные герои?» Интервью с Еленой Чудиновой ведет Ксения Лученко. — «Татьянин день», 14 декабря 2009 года. URL: http://www.taday.ru/text/261965.html

К А Л Е Н Ы М Ж Е Л Е З О М

ОЛЬГА ЧАГАДАЕВА

Мужичок, оставьте водку

Первая мировая война спровоцировала беспрецедентные изменения во внутренней политике России. Временное воспрещение торговли спиртными напитками и его позитивные итоги привели «к результатам, которые для многих могут показаться неожиданными. Вместо протестов со стороны постоянных потребителей алкоголя эта мера вызвала в стране всеобщее удовлетворение и дала толчок широкому антиалкогольному движению. Отовсюду идет требование о сохранении этой меры на все время войны, и к требованию этому, кажется, невозможно не прислушаться»[1]. И император прислушался, повелев 22 августа 1914 года существующее воспрещение продажи спирта, вина и водочных изделий для местного потребления в империи продолжить впредь до окончания военного времени. Постановление не касалось пива и легкого виноградного вина, однако сельские и городские общественные управления, а с 13 октября 1914-го и все заинтересованные общественные учреждения получили право ходатайствовать о полном запрещении торговли всеми алкогольными напитками на местах. На волне воодушевления в адрес правительства сыпались просьбы сохранить запрет и после войны.

Петроградская и Московская городские думы воспользовались правом ходатайства, и «сухой закон» в столицах принял более жесткие формы, чем в целом по империи: с осени 1914 года установился тотальный запрет на продажу всех видов алкогольной продукции, не исключая виноградное вино и пиво, из всех торговых заведений, не исключая первоклассные рестораны.

По отзывам современников, запрет на спиртные напитки отразился прежде всего на внешней стороне жизни. По сообщениям с мест, официальным отчетам и сведениям прессы резко упала и до середины 1915 года оставалась на низком уровне преступность. Единогласно отмечалось почти полное исчезновение хулиганства, которое в предвоенные годы принимало настолько грозные размеры, что требовало специальных мер борьбы и особых законодательных мероприятий. Также произошло резкое уменьшение преступлений

[1] «Русские ведомости», 1914, № 190.

против личности, собственности и порядка. Столичный комитет Москвы по разбору и призрению нищих констатировал почти полное исчезновение профессионального нищенства. Население Хитрова рынка в Москве к 1 июля 1914-го равнялось 9405 человек, а к 1 октября — только 2200, из них половина состояла из женщин и больных старше 40 лет. Прежнее население Хитрова рынка частично было взято на войну, но в большинстве отрезвело и ушло в деревню.

Согласно сведениям, полученным от местного прокурорского надзора и сыскной полиции по городу Москве, число преступлений всех категорий серьезно сократилось. Например, за нанесение более или менее тяжких телесных повреждений за июль — декабрь 1914 года было привлечено 359 человек, тогда как за тот же период 1913 года — 713; за оскорбление в нетрезвом виде чинов полиции в 1914-м — 531, а в 1913-м — 1222 человека. Число мелких краж в Москве понизилось до 40 процентов. Число уголовных дел в Петрограде упало за первый трезвый месяц на 80 процентов, в результате одна из больших петроградских тюрем пустовала, а другая была обращена в лазарет для раненых. Сократилось более чем вдвое (на 55 процентов) и число самоубийств. Разумеется, на снижение преступности повлияла и мобилизация, сократившая число потенциальных правонарушителей, — значительная часть взрослого мужского населения была призвана, резко возрос спрос на рабочие руки, была налажена система помощи семьям воинов. А главное, население единогласно и воодушевленно поддерживало распоряжения, освобождающие народ от «оков» пьянства перед лицом войны, которая казалась недолгой и победоносной. О снижении пьянства говорила и медицинская статистика, и статистика обществ трезвости. В семи амбулаториях Петроградского городского попечительства о народной трезвости число алкоголиков в 1914 году составило 983, причем на второе полугодие пришлось всего 67 человек. В Москве за август—декабрь 1914-го в амбулатории обратилось всего 20 новых больных, тогда как за эти же месяцы 1913-го — 1326 человек. Даже с учетом того, что регистрировались далеко не все случаи опьянения, позитивные изменения были налицо.

Говорили и о повышении производительности труда (от 30 до 60 процентов) во всех отраслях промышленности. «Рабочие признают единогласно, что воспрещение продажи напитков повысило их заработки и улучшило бюджеты...», — писали в конце августа 1914-го «Петроградские ведомости»[2]. В сентябре газета указывала на то, что в фабричной жизни исчез «синий понедельник», стало меньше несчастных случаев.

У обывателей появился досуг, и встал вопрос, как его провести. Немногие устремились в городские читальни и чайные, как о том писали газеты, кроме того и соответствующих заведений явно не хватало. «Если бы большинство населения не только хотело, но и могло бы, т.е. умело бы вести абсолютно трезвую жизнь, — писал доктор Мендельсон, — то нигде в мире не возникал бы вопрос о принудительной трезвости»[3].

Народ, лишившись единственного доступного и известного развлечения, стал искать альтернативные варианты «отдыха». Круг развлечений чаще всего ограничивался карточными и другими азартными играми, на Дальнем Востоке, кроме того, катастрофическое распространение получил опиум, в связи с чем в июне 1915 года было впервые издано «Обязательное постановление по борьбе с опиокурением». Однако ведущее место занимали различные суррогаты и нелегально приобретенные напитки.

Раздражение, связанное с затянувшейся неудачной войной, поражения на фронтах, неудовлетворение внутренней политикой императора и правитель-

---

[2] «Петроградские ведомости», 1914, № 188.

[3] Мендельсон А.Л. Итоги принудительной трезвости и новые формы пьянства. Пг., 1916, с. 49.

ства, заметное ухудшение условий жизни, а позже — расползавшиеся по империи слухи о предательстве императрицы-немки, о неспособности и слабости царя, которого, кстати, народная молва записывала в горькие пьяницы, — все эти кризисные явления не могли способствовать отрезвлению нации. Одновременно с этим предприимчивые горожане находили все новые пути обхождения закона, налаживались каналы фабрикации, получения и сбыта запрещенных напитков, эффективность правительственных мер снижалась, и пьяные вернулись на улицы, в полицейские участки и в больничные палаты. Трудно определить рубеж, отделяющий национально-патриотический подъем от раздражения и недовольства, вылившегося в массовое нарушение антиалкогольных постановлений, однако именно в 1916 году произошло резкое увеличение городской преступности: уголовная полиция накануне революции занималась преимущественно борьбой с подпольным изготовлением и торговлей спиртным — к 1916 году оборот черного рынка уже достигал катастрофических масштабов. Известно, что за сентябрь 1914 — февраль 1915 годов власти империи раскрыли 1825 случаев незаконного производства алкогольных напитков, в 1915 году — почти 6000, а в период только с сентября 1916-го по май 1917 года — уже 9351 случай.

Черный рынок предоставлял широчайший ассортимент: от доступных ранее напитков на любой вкус и кошелек до всякого рода дешевых и опасных для жизни суррогатов. Социальный статус, достаток и наличие связей обусловливали количество и качество приобретенного спиртного.

Все эти тенденции особо прослеживались в столичных городах. Столичные жители очень скоро приспособились к существующим условиям и изобрели огромное множество способов добывать алкоголь, благо непоследовательный, ограниченный закон и аналогичное исполнение предоставляли широкое поле для деятельности. Административные меры были довольно мягкими: лица, виновные в неисполнении или нарушении обязательных постановлений, подвергались в административном порядке заключению в тюрьму или крепость на три месяца, аресту на тот же срок или денежному штрафу до 3000 рублей.

Для лечебных целей в столичных аптеках можно было приобрести некоторое количество алкогольных напитков — спирт, водку, коньяк, виноградные и фруктовые вина — или спиртосодержащих лекарственных препаратов: гофманские, калганные, анисовые капли, детский и рижский бальзамы и все прочие препараты, приготовленные на спирту. Без рецепта можно было получить не более 15 грамм лекарственных средств для приема внутрь и не более 30 грамм для наружного употребления. Все остальные препараты из аптек выдавались покупателям исключительно по рецептам, заверенным печатью и подписью врача. Оговаривалось и предельное количество веществ, отпускаемых аптеками в одни руки: винный спирт не свыше 200 граммов, коньяк, ром, французскую водку не свыше 150 граммов, или одной четверти бутылки, крепкие виноградные вина не свыше 400 граммов, или полбутылки; легкие виноградные вина и шампанское — не свыше одной бутылки. К 1916 году в столицах все вообще препараты на спирту, даже в самом малом количестве, отпускались только по рецептам, что, однако, не могло спасти положение.

Врачи «широкой рукою подписывают рецепты на спирт и крепкие напитки, выписывают последние в значительных количествах, якобы для надобностей лазаретов и лечебниц (где они совершенно не нужны), используя их для себя, своих друзей и знакомых»[4], — писал И.Введенский. Многие предприимчивые представители профессии сделали из выписки рецептов источник дохода и неплохо на этом заработали.

«Перебрался в десятикомнатную квартиру в небоскребе с богатой меблировкой в стиле модерн Ардальон Касьянович Стаканчиков. Его популяр-

[4] Введенский И.Н. Опыт принудительной трезвости. М., 1915, с. 12.

ность растет с каждым днем, он повсюду встречается с восторгом. Сколько больных у доктора!!! «Больные» — полные сил и здоровья сидят молча, как бы стесняясь посещения «модного» врача.

— Мне бы, доктор, нельзя ли коньячку?.. А на жену — спиртику! Извольте получить за два рецепта, — развертывая туго набитый бумажник, просит «больной».

— Можно, можно! Только прошу Вас, — берите в разных аптеках! Пожалуйте, до свидания.

В кабинет вваливается субъект с сине-багровым носом и большой лысиной.

— Извините, господин доктор, я слышал, Вы благодетельствуете... нам... несчастным... Нельзя ли мне рецептик? Ничего не пожалею!

Быстрым росчерком пера доктора Стаканчикова рецепт моментально готов...

Больные все идут и идут... Врач-целовальник лишь потирает руки»[5].

Получив рецепт у врача, обыватель направлялся в аптеку. Между «врачами-кабатчиками» и аптекарями со временем установилась взаимовыгодная связь: спирт можно было получить во всякое время и в любой аптеке, если обратиться к «их» врачу. Тот брал за визит три рубля и прописывал рецепт на спирт и еще на какое-нибудь лекарство, которое стоило около четырех рублей. Таким образом, 200 граммов спирта (бутылка водки) обходилась в семь рублей, что было недорого — другие способы требовали более существенных материальных затрат. Горожанам, непосвященным в эти тонкости, приходилось отстаивать огромные очереди, часто безрезультатно, потому что вина, коньяки, спирт, да и лекарственные средства на спиртовой основе заканчивались молниеносно. Оборот столичных аптек был бесконтрольным, руководствуясь возросшим спросом, аптекари добивались многократного увеличения поставок. «Идя в этом направлении, аптекари совершенно перестали считаться с требованиями фармакопеи. Так, согласно последней, калганные капли должны настаиваться на девяностоградусном спирте в течение семи дней. Но аптекари, чтобы удовлетворить большой спрос на эти капли, ограничиваются двумя днями, а иногда даже вместо калганных капель отпускают подкрашенный жженым сахаром спирт»[6].

Излюбленным «напитком» обывателей среднего достатка становился одеколон. «...Живем мы слава Богу, — писал московский обыватель в июне 1915 года товарищу в действующую армию, — обижаться не на что — одеты и сыты, а лишние деньжонки пропиваем на одеколоне, мы так к нему привыкли, что и не вспоминаем о водке, а достается — и той попьем...» Приобрести его можно было в аптеках и аптекарских магазинах поначалу практически беспрепятственно. Одеколон этот, пользующийся особым спросом городских обывателей, обладавший слабым запахом и весьма умеренной крепостью, вытеснил на многих парфюмерных заводах всю остальную продукцию. «Санитарный надзор города Москвы произвел анализ новых сортов одеколона, выпущенных на рынок после воспрещения торговли крепкими напитками. И что же оказалось в «новом» одеколоне? А, оказывается, вот что: «чистый спирт с небольшой примесью пахучих веществ, разбавленный до крепости обычной водки». Попыткой пресечения употребления одеколона внутрь было специальное обязательное постановление, запрещающее парфюмерным заводам выпускать одеколон крепостью ниже 80 процентов и с содержанием эфирных масел менее 5 процентов. Эта мера должна была заставить заводчиков вернуться к производству качественного косметического средства, а не дешевого суррогата. По постановлению московского губернатора от 5 сентября 1915 года для приобретения одеколона необходимо было получить особое разрешение. Выдача разрешений на покупку одеколона производилась исключительно начальниками полиции и только тем лицам, которых нельзя было заподозрить не толь-

[5] «Московский листок», 1916, № 14.

[6] «Московский листок», 1916, № 191.

ко в употреблении для питья одеколона, но и в том, что они могут передать одеколон для этой цели другим. Несмотря на это, спрос на одеколон продолжал расти. «В числе разного рода суррогатных спиртных напитков, усиленно потребляемых ныне населением, одно из первых мест принадлежит, бесспорно, одеколону, спрос на который за истекший год, по имеющимся сведениям, заметно увеличился», — констатировал департамент полиции в январе 1916 года. Был сделан запрос о количестве спирта, отпущенного парфюмерным заводам в 1913 и 1915 годах. Для выделки парфюмерных и косметических изделий, согласно сведениям управляющего акцизными сборами по Московской губернии, московскими казенными винными складами отпущено было ректификованного спирта: в 1913-м — 20 1270,225 ведер в 40 градусов, в 1915-м — 30 3958,8625 ведер. Таким образом, в Московской губернии в военное время спрос на одеколон увеличился на 50 процентов. В Москве и Петрограде на протяжении всего военного времени в большом количестве открывались все новые косметические и парфюмерные заводы, хотя одеколон с трудом можно отнести к продуктам первой необходимости.

Несмотря на высокую опасность серьезнейшего отравления, зачастую смертельного, ханжа завоевала лидерство на городском «алкогольном» рынке. Ханжа — исковерканное слово «ханшин», наименование китайской водки; суррогат, получаемый путем сдабривания денатурированного спирта, лака или политуры, — получила среди городского люда наибольшее распространение. В деревне все шире распространялось самогоноварение, в городе же держать хоть и самый примитивный самогонный аппарат было хлопотно и дорого. (Несмотря на это, в Москве уже в 1915 году ежемесячно составлялось от 500 до 600 протоколов за самогоноварение.) Городские низы предпочитали примитивными способами очищать денатурат и прочие технические вещества. «Треть спирта на две трети клюквенного квасу» завоевала права гражданства и стала широко распространяться в качестве вещи обыденной, дешевой и вполне приемлемой». С сентября 1915 года продажа лака и политуры производилась только по предъявлении покупателями промысловых свидетельств или удостоверений полиции, что данное лицо по роду своей профессии нуждается в покупке этих веществ. На приобретение денатурата выдавались талонные книжки. Однако и то, и другое в скором времени научились успешно подделывать, а кроме того ханжу легко можно было купить и уже в готовом виде. «Любители-специалисты говорят: «Что там винный спирт! Ханжица куда приятней!.. А ежели с лучком да анисовых капель подпустить — так даже выразить невозможно, как хорошо!»[7].

В целях опьянения использовались и, казалось бы, совершенно «несъедобные» вещества. Так, сухой спирт, на покупку которого особого разрешения не требовалось, так как его «невозможно без помощи лаборатории привести в жидкое состояние», все же умудрялись употреблять внутрь. Его разогревали, и после того как он расплавится, смешав с квасом, выпивали. Иногда спирт не поддавался плавлению и при нагревании только размягчался, но любители спиртом этим, как маслом, намазывали хлеб и съедали. «Сухая ханжа» вызывала такое же опьянение, как и выпитая.

По всей стране изобретались различные примеси для достижения более «качественного» опьянения: «В омскую химическую лабораторию поступает много образцов браги домашнего изготовления. В пробе, присланной из Иссык-куля, обнаружен гашиш. ...В некоторых рудниках Пермской области был обнаружен такой суррогат водки: смесь красного вина с раствором динамита и курительной махорки»[8].

К подобным способам достичь опьянения прибегали в основном закоренелые алкоголики из обитателей городского дна, мастеровых и несостоя-

[7] «Московский листок», 1916, № 100.

[8] «Пьяницы-изобретатели». — «Вестник полиции», 1915, № 18, с. 7.

тельного рабочего люда, что касается среднего класса и состоятельных горожан, то они чаще всего прибегали к услугам черного рынка. В ресторанах завсегдатаям в качестве «чая» запросто подавали любые спиртные напитки. «Населению Москвы хорошо известно, — указывал в докладной записке московский городской голова, — что в очень многих, если не во всех, первоклассных ресторанах посетители могут получать вино, только по более дорогой цене и в особой посуде, но ни одно из этих заведений, насколько известно, ни разу не было оштрафовано».

Достать через знакомых за определенную сумму можно было практически все: отечественные и иностранные вина, коньяки, водку, спирт, настойки в любом количестве. «Вино стало значительно дороже, но это мало удерживает публику от алкоголя. По квартирам отдельных обывателей, а также к владельцам гастрономических магазинов и ресторанов стали ходить комиссионеры с предложением купить вино «прямо из таможни, настоящее, не успели выкупить хозяева». И обыватель, пивший «Удельное» за 55 копеек, теперь платит по 3—4 рубля за бутылку сомнительного содержания. Очень часто под видом вина продают просто квас, а за водку — воду»[9]. «Когда закрыли винные лавки и водка стала редкостью, какой-то бес вселился в меня и моих знакомых. Все стали искать водки, — сетует герой фельетона. — ...Придешь куда-нибудь, где раньше кроме чая ничего не подавали: «А у нас спирт есть!» — «Да ну! Вот счастливчики!» И вместо чаю пьешь запретный нектар. ...Тут пошло вроде спорта какого-то: один везет коньяк из Выборга, другой из Пскова... Именинником был: кто мне раньше цветы дарил, теперь спирту 200 грамм. У знакомых у всех какие-то шинки: Марья Ивановна свой салон в корчму какую-то превратила. Никогда мы столько не пили, как теперь, в эпоху абсолютной трезвости, и никогда столько пить не будем!»[10]

Обеспеченные столичные жители в большинстве своем действия «сухого закона» не почувствовали. На фоне серьезного роста цен на продукты питания, табак и прочее удорожание алкогольных напитков не выглядело столь уж несоразмерным. Элита, как и во многих других случаях, в этот раз оказалась «вне закона». Трудность приобретения спиртных напитков для «простых смертных» при вседозволенности власть имущих накаляла и без того сложную обстановку в империи. Конечно, знаковой фигурой в этом плане был Распутин, чье поведение вплоть до его убийства в декабре 1916-го было предметом распространявшихся слухов и сплетен, постоянно подогреваемых очередным пьяным скандалом. Раздражение перекинулось со «старца» и на царя: «Мы пьем холодную воду, а Николай — вино!»[11] — возмущались обыватели.

Запретительные меры оказали существенное влияние на повседневную жизнь большого города, внеся в нее дискомфорт. В целом действительно закоренелые алкоголики продолжали удовлетворять свою пагубную страсть, однако более вредными и опасными для жизни веществами, «подручными» средствами; власть имущие и состоятельные лица и вовсе не ощутили на себе влияние «сухого закона». В итоге, как обычно, больше всех страдали малоимущие и обыватели среднего достатка, которые не только лишились возможности свободно покупать алкоголь нормального качества по приемлемым ценам, но и ощутили на себе бремя повышения налогов, вызванного войной и непоступлением «пьяных» денег в казну. К 1917 году пьянство набрало катастрофические обороты, что в значительной степени определило дальнейшую судьбу империи.

---

[9] «Московский листок», 1915, № 256.

[10] «Биржевые ведомости» (утренний выпуск), 1915, № 14638.

[11] Herlihy Patricia. The Alcoholic Empire. Vodka & Politics in late Imperial Russia. Oxford, 2002, p. 151.

И М Е Н А

Марина Разбежкина

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

Начинать надо со сложного

Чем мы занимаемся в нашей школе? Выстраиваем новую оптику взгляда. И ничем другим. Ни профессией как таковой, ни приемами, а по-иному выстраиваем взгляд человека, который решил снимать документальное кино. Это процесс сложный и очень болезненный. Месяца через четыре у многих «сворачиваются» мозги, и они не понимают, зачем сюда пришли. Те, кто в итоге понял, остаются, а те, кто так и не понял, уходят. Это уже личное дело каждого человека, если он осознал, что просто не туда попал. У нас совершенно иные принципы, чем в других учебных заведениях.

Мы и начинаем не так, как везде. Все начинают с азов — с этих А, Б, В и т.д. А мы — со сложного, чтобы потом это сложное расшифровывать. Приведу пример, который меня поразил. Лет в семнадцать-восемнадцать я прочитала книжку по дзэн-буддизму, там была глава про обучение маленьких детей в дзэн-буддистских монастырях. Описывалась поразительная вещь. Допустим, детям давали задачу. Ее можно было решить только в параметрах геометрии Лобачевского. А дети, разумеется, знать не знали, что это такое. Геометрия Евклида — это видимый мир. Даже если человек ничего про него не знает, он все равно все понимает про трехмерное пространство. А геометрия Лобачевского — это мир невидимый, воображаемый. И ребенку дают задачку, которую можно решить, только зная об этом. Расчет на то, что и он должен сам вывести закон — напряжением ума. Мне кажется, единственно так и можно учить взрослых людей. Если человек не способен к подобному, значит, ему не надо этому учиться. Потому что на самом деле режиссура — сложная профессия. Очень тяжелая, затратная. Режиссер — это тот, кто все время решает задачки из геометрии Лобачевского, ничего о ней не зная.

Мы начинаем с того, что все, зная только, что есть кнопка «Rec» на камере, сразу же выходят на улицу и начинают выполнять задания. Мы как бы снимаем тот барьер, который мешает встречаться с реальностью. Невероятный страх перед ней есть у всех. И не только у режиссеров. Но у них он особенно силен. Вам надо встретиться с человеком один на один — с чужим, как правило, — и что-то про него понять. Направить на него камеру. Некоторых охватывает ужас — такой же, как студентов-медиков, впервые посетивших анатомичку. Многие сразу уходят из профессии, потому что не могут перенести эту анатомичку. Первый выход и контакт с людьми — это та же анатомичка для режиссера. Многие не понимают, как это — на незнакомого человека направить камеру. Как преодолеть этот тяжелый барьер? Очень сложная вещь. Что мы делаем? Мы убираем из голов привычный словарь.

Словарь для начинающих

Прежде всего мы убираем слово «художник» — то, которое с большой буквы пишется.

Позиция художника с большой буквы — это всегда позиция демиурга, который что-то знает про жизнь, что-то может ей посоветовать, как-то ее возвысить. У него много претензий к этой жизни, он точно знает, что жизнь не так хороша, как должна бы быть. Это очень опасное состояние. Демиурги и революционеры точно знают, что мы живем не так, что нужно все переделать. Вот от этого состояния мы освобождаем студентов.

Мне кажется, самое ценное в нашей профессии — возможность вести диалог с реальностью. А он происходит на том же самом уровне, на котором

«Время жатвы», режиссер Марина Разбежкина

находятся ваши герои и вы. Это один уровень. Никто с камерой не может стоять на подиуме. Поэтому все высокие понятия, начинающиеся с больших букв, мы сразу же снижаем. Не судим эту жизнь — мы ее наблюдаем и пытаемся понять. Очень важно поменять этот фокус в голове. Помните, у Тарковского в «Зеркале» начало — документальный эпизод, где мальчик-заика произносит фразу: «Я могу говорить!» У нас — не просто «могу говорить», а — «могу разговаривать», находиться в диалоге с реальностью, с героем, с кем угодно, на кого направлена камера. И как только в голове «перещелкивает», понимаешь, что ты не более великий, чем жизнь, чем все люди, которые тебя окружают, — ты такой же. С этого и начинается наше кино.

Мы убираем желание стать великими, говорить о себе высокими словами. Кстати, и слово «духовность» находится в числе непереносимых мною слов. Потому что никто не может сказать о себе: «Я — духовный человек». Это сразу предполагает тотальную бездуховность всех остальных. Что совершенно невозможно для режиссера. Это слово вообще из другого словаря. Человек не имеет морального права так себя определять: «Я — художник, я духовный, я талантливый». Подобная самооценка безжалостно убирается. Флер, которым овеяна профессия режиссера, мы снимаем сразу же. Я весьма жестко отношусь к ребятам, которые как-то задержались с этим процессом и проявляют высокомерие по отношению к героям.

Что еще среди важных позиций? То, что фильм делает один человек. Это установка школы, хотя сейчас, побывав в США и посмотрев, как работают американские киношколы, я подумала, что если в новом учебном году мы сделаем обучение двухгодичным, то на второй год непременно будем учить, как работать друг с другом, в команде, потому что это тоже необходимо. У нас пока вся программа обучения направлена на то, чтобы научить человека сделать

фильм в одиночку. Он — и автор идеи, и режиссер, и оператор, и звукооператор, и все остальное.

Мне очень важно, чтобы процесс съемки был максимально интимным. Когда вы приходите с группой — режиссер, оператор, осветитель, звукооператор, — вы сразу же уничтожаете, как бы вы ни были деликатны, любой интим. Вы вмешиваетесь в пространство, в которое приходите, просите отключить все электроприборы, потому что они шумят, объясняете, что в холодильнике за эти два часа ничего не протухнет, закрываете форточки, что-то

«Время жатвы»

переставляете, вешаете микрофоны — то есть достаточно большое время вы вмешиваетесь в сложившуюся жизнь. И всё — вы ее разрушили. Дальше эта жизнь начинает конструироваться по вашим правилам.

Мы же пытаемся максимально сохранить живое, реальное течение жизни героев. Чтобы то пространство, в котором они живут, осталось интимным. При просмотре наших фильмов должно создаваться ощущение, что режиссер-оператор находится в шапке-невидимке и его никто не видит.

Запреты

Единственный серьезный запрет у нас — на скрытую камеру. Все герои должны знать, что их снимают, но при этом человек с камерой начинает как бы исчезать, растворяться. То есть он есть, но становится частью этого пространства настолько, что его никто не замечает. Причем я всегда оговариваю, что запреты — только на период учебы.

Первый запрет, который кажется всем очень странным, — это запрет на штатив. Все работают только ручной камерой. Человек в одиночку не может утащить на себе кучу аппаратуры, свет, тяжелый штатив — а он должен быть хорошим и тяжелым, только тогда с ним можно работать. Поэтому снимающий должен быть максимально облегчен и свободен.

Когда камера стоит на штативе — это вариант вашей несвободы. Когда вы видите своего героя в движении, вам придется снять камеру со штатива и вы упустите секунды реальной жизни. Физическое время не будет совпадать со временем экранным, что на самом деле очень важно в том кино, которое мы снимаем. И штатив вам начинает мешать. Мне захотелось, чтобы камера стала ручной, не потому что я люблю трясучку, которая вызывает спазмы в моз-

жечке. Мне важно добиться эффекта, когда камера становится продолжением руки. Те, кто смотрел фильм «Милана», видели, как твердо Мадина Мустафина держит камеру: там всегда использована только ручная. Когда мы делаем что-то руками — берем ложку, например, — мы никогда об этом не думаем, это естественное физиологическое движение. Вот когда камера в руках становится частью тебя, она становится частью твоей физиологии. И этим очень часто объясняется способность режиссера подключаться к физиологии героя. У нас много замечательных операторов, но вот я как-то работала с Алишером Хамидходжаевым, на мой взгляд, выдающимся оператором, и наблюдала, что Алишер понимал, куда герой повернет голову еще до того, как он ее повернул, и куда он поведет рукой еще до того, как он ею пошевелил. Это фантастическое ощущение того мира, который снимается. То же происходит с ребятами, которые почувствовали камеру в руке, как свои пальцы.

Потом, ради бога, снимайте со штативом. Но, насколько я знаю, многие выпускники предыдущих курсов так приноровились обходиться без штатива, что он им мешает. И мне сейчас тоже. Когда я работаю с профессиональным оператором, я уговариваю его не брать штатив, хотя это бывает большая драма для него.

Второй запрет — работа с трансфокатором. Зум стоит сейчас на всех камерах, даже на самых дешевых. Это объектив с переменным фокусом, и вы, наблюдая героя, с помощью трансфокатора можете «наехать» на него, чтобы дать крупный план, или «отъехать» от него. Я прошу работать трансфокатором как дискретными объективами — то есть каждый объектив со своим фокусом. Когда-то были кинокамеры с поворотной турелью, и туда насаживались три объектива — например, широкий, полтинник и длиннофокусный. Надо было каждый раз поворачивать эту турель, чтобы снять ту или иную сцену. Для оператора в этом был свой плюс — кадр становился гораздо «чище» и грамотнее. Каждый раз, когда у вас в руках трансфокатор, с которым к тому же вы еще не приноровились работать, вы получаете огромное количество «грязного кино», из которого потом что-то «выстригаете». Вы не попадаете на крупный план, начинаете «ездить», наконец наводите фокус, а в промежутках опять теряете то естественное время, в котором существует человек. Поэтому я прошу не «наезжать» и не «отъезжать», а подходить или отходить, хотя это гораздо сложнее. Русская операторская школа во многом построена на длинном фокусе — это красиво: вы устанавливаете штатив, ставите хороший длиннофокусный объектив и можете прямо в портретной крупности наблюдать издали за людьми, которые не подозревают, что их снимают. Еще будет красиво размыт задний план.

Длиннофокусный объектив очень ценится. Когда же вы вынуждены подойти или отойти, вы начинаете внятно понимать, для чего вам это нужно: почему надо снять крупный или общий план. Что в этот момент происходит с вами и с героем? Вы начинаете как бы фильтровать физическое время. Это же очень интересно: что с временем делать в кино. Но есть еще психологическое время. Каждый раз — разная задача, о ней вы должны думать, когда снимаете.

Мы в нашем кино в основном занимаемся физическим временем, потому что вообще не работаем отдельно с крупным планом, с общим. Есть классическая шутка: когда молодой оператор начинал работать с режиссером и жутко его боялся (ведь режиссеры — страшные люди, психопаты, нервные, чуть что — орать начинают, истерики закатывают), старые преподаватели ВГИКа, чтобы снять эти «зажимы» с оператора, говорили ему: «Слушай, сними крупный, средний, общий и деталь, а этот идиот что-нибудь склеит из всего этого». Это правда — из этих составляющих можно что-нибудь склеить, но мы сейчас не работаем с таким монтажом. Как только вы начинаете вычленять монтажные куски — общий, средний, деталь и так далее, вы тут же уничтожаете физическое время, в котором существует герой. А нас оно интересует более всего.

Но продолжим о запретах.

Следующий запрет, который действует на съемках, — добывать информацию с помощью прямых синхронов. Старые телевизионщики совершенно замечательно существовали: ставили камеру, сажали героя, устанавливали свет, откидывались в кресле и говорили: «Ну а теперь, дядя Ваня, расскажите о себе». И отдыхали, пока дядя Ваня час рассказывал о себе. Вот такой способ добывания информации у нас запрещен. Это действительно очень легкая добыча, но, более этого, слово становится недостоверным. Слово вообще очень зыбко, с ним в кино надо работать очень осторожно. Как только вы сажаете человека перед собой, он сразу начинает считывать ваши ожидания. Он точно понимает — и это не зависит от интеллектуального уровня человека, — чего вы от него хотите, зачем вы к нему пришли.

«Просто жизнь», режиссер Марина Разбежкина

Вспоминаю один эпизод. Был конец чеченской войны, и телевизионная группа приехала к матери погибшего в Чечне солдата, чтобы в прямом эфире донести до нее новость о том, что ее сын убит. Такой вот жестокий эксперимент, в общем, совершенно ужасная история. И вот они приехали, мать открыла дверь, увидела камеры, видимо, что-то поняла, но не до конца. И тут кто-то, возможно, редактор, брякнул, что ее сын погиб. Я видела по ее физиологической реакции, что она хотела закричать. Но поняла, что ее снимают, что это будет показано на всю страну и что она должна достойно выглядеть. И мать, как-то судорожно сглатывая слезы, начала говорить совершенно чудовищные вещи: «Мой мальчик был таким патриотом, каждое утро он слушал гимн». Вы понимаете, что это абсолютная ложь, такого быть не может. Может, только в психиатрической лечебнице гимн ставят каждое утро и заставляют всех его слушать. Но женщина точно считала ожидания телевизионной группы, она понимала, как человек должен достойно выглядеть в тяжелых ситуациях. И это все было зафиксировано и выдано в эфир.

В свое время я совершенно случайно наткнулась на материалы в киноархиве: проводы на фронт, 1941 год. Как я поняла, операторам было дано задание в разных областях страны снять проводы. Непременно красиво, потому что это входило в тогдашнюю мифологию. И я увидела десятки дублей реальных проводов: мать расстается с сыном, десять раз бросается ему на шею и плачет. Плачет реально, но съемочная группа требует новый дубль: то ракурс не

тот, то свет не так поставлен, то герои не так «сработали». И каждый раз реальные люди повторяли и повторяли перед камерой сцену прощания. В этом, конечно, был невероятный цинизм съемщиков, но зато в результате получился очень красивый фильм «Проводы на фронт»: сибирские реки, Кавказские горы, вся необъятная Родина, и матери провожают своих детей на фронт. Понятно, что миф рождается тогда, когда он принимается и той, и другой стороной. И здесь этот миф поддержали сами герои, которые думали, что так, наверное, надо для поднятия духа. Это все было очень красиво. И — чудовищно. Потому что было неправдой. Но родился миф о «богатырях», которые ушли защищать Родину. Естественно, маленьких, кургузых солдат не снимали, только «богатырей».

«Конец пути», режиссер Марина Разбежкина

Каждый раз, когда вы приходите куда-то с камерой, люди сразу пытаются просчитать, чего вы от них хотите, понять, зачем вы пришли. У всех сейчас есть некие телевизионные образцы. И в голове тут же начинает работать маленький компьютер: ага, они хотят вот это, тогда я расскажу именно про это или про то.

Раньше все было легче. Помню, я еще работала в газете и как-то поехала с очень опытным фотокорреспондентом куда-то на ферму — рассказывать об успехах. Мы приехали, и я смотрю, как фотокор Юра вытаскивает большую сумку, из нее — белые халаты, белую рубашку, черный галстук. Я совершенно обалдела, спросила, для чего это все. Он ответил: «Ну как же? Сейчас я буду снимать водителя грузовика». Мы одели водителя в белую рубашку и галстук, и он очень красиво сидел за рулем. Юра еще перчатки привез, но я представила водителя сельского грузовика в перчатках и тут уже завопила, что это совсем невозможно. А люди не сопротивлялись. Меня поразило, что ни один человек не сказал, что так нельзя, мы так не выглядим. Потому что знали: именно так надо. Сейчас ровно то же самое — просто считываются другие ожидания.

Как-то я увидела телевизионное интервью, одно из тех, когда журналисты ловят кого-то из толпы и начинают спрашивать. «Бабушка, ну как?» Она сразу все считывает и отвечает с той же горечью: «Ой, плохо, сынок». «Тяжело вам», — вздыхает репортер. «Ой, тяжело», — говорит бабушка. «И, наверное, ни на что денег не хватает». — «Не хватает». И вот они тяжело вздыхают

в ответ друг другу. Понятно, что бабушка сразу все наперед просчитала. А я смотрю и понимаю, что мне знакомо ее лицо, я ее где-то видела. И тут начинается «ползание» камеры по человеку, и когда она дошла до ее ног, я увидела, что бабушка стоит в третьей балетной позиции. Кто занимался балетом, тот знает, что эта позиция уже навсегда остается. И я вспомнила, что бабушка была ученицей Айседоры Дункан. В ней было невероятное человеческое достоинство. Она жила действительно очень бедно, но никогда об этом не говорила. Но стоило репортеру поймать ее на улице и послать этот импульс «мы говорим о том, какие бедные сейчас пенсионеры, как плохо государство заботится о них», он мгновенно был уловлен. Мы начинаем человека брать, как змеи, начинаем ему передавать свою мысль, и он откликается, хотя это совершенно не его жизнь. Он на этом не зациклен, хотя и правда плохо живет. Но не об этом он стал бы говорить, если бы с ним иначе разговаривали. Как только мы сажаем человека и просим рассказать про свою жизнь, он рассказывает ее так, как мы хотим. Он точно знает, что мы хотим услышать. Если вы обратили внимание, когда была эпоха великих сериалов — не русских, к сожалению, они не стали великими, хотя я не отношусь к сериалам высокомерно, но были великие мексиканские и американские саги — по 100, 500 серий и больше, вроде «Санта-Барбары»... Так вот однажды я поняла, что огромное количество людей начинают рассказывать о себе так, как будто они герои этих фильмов. Вот сидит Иван, а рассказывает историю про Педро. Это совершенно потрясающе — как люди укладывали свои личные сюжеты в форматы сериалов. Я тут ездила с «Театром.doc» в Киров, там есть музей Грина, он там жил какое-то время. В этом музее работают четыре женщины — такие очаровательные, простодушные смотрительницы сериалов. И каждая из них рассказала о себе историю, как будто она оказалась в мексиканской прерии. Им казалось, что это реальная история. Они не осознавали, что превратились в сериальных героев.

Когда мы снимаем документальное кино, мы должны четко понимать: придумал человек себе жизнь, когда рассказывает о себе, или нет. Это самое драматичное, что может случиться с нами, потому что очень часто мы снимаем придуманную жизнь. Это не значит, что нам навешали лапшу на уши, просто люди сами не понимают, что представляют жизнь другого человека, идентифицируя себя с ним. Подобный феномен очень любопытен, и я не понимаю, почему психологи и социологи этим не занимаются.

Вот почему мы убрали прямые синхроны — они для меня недостоверны. Если вы подвели человека к тому, чтобы он сказал вдруг то, чего до сих пор не говорил никому, то это серьезно. Помню, у нас среди первых выпускников была Вера Кильчевская, она снимала картину — историю мужчины и женщины, уже в зрелом возрасте создавших семью. Мужчина был очень неприятный, раздражался все время, звал жену «коровой», все время бурчал. И вот его раздражение дошло до какого-то апофеоза. Он вдруг плюхнулся прямо перед камерой и начал рассказывать историю о Чернобыле, когда погиб его двенадцатилетний сын. Они жили в Киеве, и всех вывели на демонстрацию — взрыв на АЭС скрывался, никто не знал, что выходить на улицу смертельно опасно. Все вышли, и потом дети стали умирать — его сын и еще несколько его друзей из класса, со двора. Все это сидело в нем, как заноза, и все его раздражение сводилось к тому, что ему надо было произнести невысказанное. И он, после того как пятнадцать минут посылал всех вокруг, вдруг сел и без всякого повода начал рассказывать о том, что случилось 1 мая после Чернобыльской катастрофы. Условно говоря, это тоже синхрон, но он стал исповедью и объяснением его поведения. Это значит, что вы что-то сделали или атмосфера сложилась так, что удалось получить от человека самое важное, что он хотел бы рассказать.

На этапе постпродакшн мы лишили студентов права на закадровый текст. Это очень сложная материя, с которой практически никто не умеет работать. Тем более что в России очень долго — и в документальном, и в телевизион-

ном кино — закадровый текст был просто некоей идеологической конструкцией, с помощью которой любое изображение можно было сделать «нужным». Когда шла война — не помню, первая или вторая чеченская, зато помню, что происходило на телеэкране в тот период, — два канала показали один и тот же сюжет. В одном сюжете за кадром говорилось, что чеченские наемники и бандиты ворвались в дома и прочее, а в другом сюжете — ровно на том же изобразительном материале — текст был о том, что русские доблестно выставили и расстреляли бандитов. С помощью текста можно манипулиро-

«Чужая страна», режиссер Марина Разбежкина

вать. Текст, которым нельзя манипулировать, написать действительно очень трудно. Для неумелого режиссера это всегда подпорка, с помощью которой он договаривает то, что не смог сказать изображением и монтажом.

Закадровой музыки у нас тоже нет. У студентов это всегда сначала вызывает ожесточение, а потом они привыкают работать без музыки. Может звучать музыка, которая есть в кадре — на танцплощадке, из магнитофона в машине, — та, которая внутри самого сюжета. Запрет на музыку, которая вне сюжета, необходим, чтобы будущий режиссер научился понимать, что такое ритм внутри кадра и что такое монтажный ритм. С помощью музыки вы этого понять никогда не сможете. Моцарт и Бах писали музыку для каких-то собственных целей, а вовсе не для того, чтобы озвучить ваше замечательное кино. Опять же, тут есть несколько примеров, которые мне кажутся очень выразительными. Те, кто постарше, помнят, как начинались на экране кадры жатвы. Раньше у нас в стране жали и сеяли, и это часто показывали по телевизору. И жатва очень часто сопровождалась 40-й симфонией Моцарта, которая абсолютно попадала в ритм жатвы, как будто Моцарт получил такое задание — написать музыку для советской хроники — и сделал это гениально.

Я была на фестивале в Тайбэе, это огромный город, в котором мощно связаны Средневековье и XXI век. Однажды вечером я вдруг услышала, что над всем Тайбэем звучит бетховенская «К Элизе». Я выскочила из гостиницы, не понимая, что это за культурная акция такая. И увидела, что идут мусорные машины. И на каждой установлен динамик, который транслирует Бетховена. И это знак: все жители выскакивают с помойными ведрами. Звучит «К Элизе» — все выносят мусор. Очень часто музыка так же работает и в кино, заме-

няя все ваши усилия. Вы подобрали удачную музыку, и всё — можете даже плохо снять и смонтировать, музыка все сделает — зритель откинулся и слушает, думая: какое мощное кино, какая сила воздействия! И всё, вы отдыхаете. Когда звучит, например, Бах, вы тут уже ни при чем, вы не нужны.

Гораздо лучше работать с кинокомпозиторами, которых немного, но это уже другой этап взрослой жизни. А пока мы учим работать без музыки. Только тогда становится понятно, как складывается ритм фильма, что происходит внутри кадра, на их стыке, что происходит с временем, потому что ритм и время — из одного обоза. Кроме того, музыка начинает вас вести прямо к тем матрицам, которые уже отработаны, потому что ничего нового вы уже придумать не можете. У вас ударная нота будет обязательно на каком-то событии. А если вы это уберете, вы, может быть, поймете, что это не событие.

«Чужая страна»

«Зона змеи»

Что это такое? Я когда-то много путешествовала с биологами — еще не была режиссером. Как-то мы оказались на острове, и с нами был парнишка Леша, который профессионально занимался змеями. Он привез с собой несколько колб, в каждой из которых сидела змея. Там были кобры, удавы и прочие гады. Оказалось, что родственники просто не хотели оставаться один на один с этими змеями, и Леша вынужден был все время возить с собой этот зоопарк. Кроме того, Леша имел большие претензии к русской культуре. Он считал, что вся она, и в особенности фольклорная культура, установила совершенно неправильные отношения с животным миром. Допустим, медведь — добрый, а змея — ужасная, коварная. А в действительности это неправда, потому что медведь вовсе не добрый, в реальности ужасный зверь, он непредсказуем, как все звери-одиночки, и потому страшен.

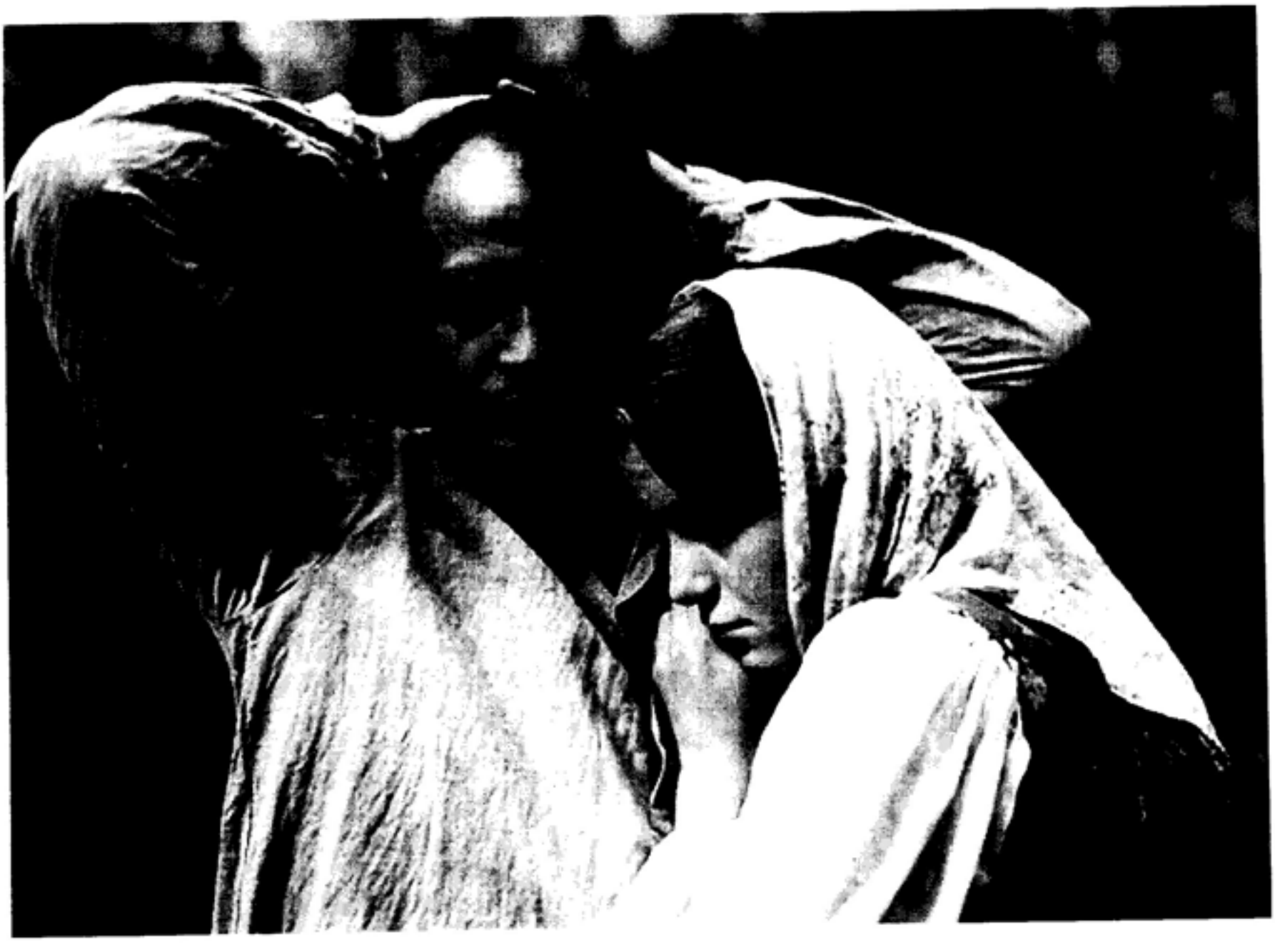
Так вот Леша писал куда-то на радио, что все наши сказки неправильно ориентируют детей в этом мире, что змеи — чудесные, очень умные и т.д. Но ему никто не верил. Потом у него сбежала кобра, но, слава богу, скоро нашлась. Он вытащил ее на полянку и сказал, что теперь докажет всем, какая она умница. Я вызвалась подойти и стала приближаться к ней — один шаг, дру-

гой, змея лежит. И где-то на четвертом шаге кобра подняла голову, распушила свой капюшон и сделала выброс головой. Леша сказал: «Вот здесь остановись, это зона змеи, тебе туда нельзя. Видишь, какая она умная — предупредила тебя, что, если подойдешь ближе, она укусит».

Всем режиссерам — и не только им — очень важно научиться уметь формулировать что-то важное, а не махать руками. Теперь это уже сакральные для меня слова — «зона змеи». Она есть не только у животных, но и у человека. И это не privacy, которое есть в западном мире и каковое мы до сих пор не обрели. «Зона змеи» — очень личное пространство, различное у всех людей. Если privacy — это просто некое осознание себя как личности, то «зона змеи» у всех разная, она имеет отношение к окружающему человека пространству. А кино имеет отношение прежде всего к пространству, а не к времени. Мы занимаемся пространством, хотя Тарковский занимался временем, но это другое кино.

У каждого из нас своя «зона змеи». У кого-то она маленькая, у кого-то побольше, а у кого-то — у интеллигенции и медийных лиц — такая безграничная, что к нему с камерой и не подойти. Это только кажется, что медийные люди все распахнуты, на самом деле они чрезвычайно закрыты и выдают большей частью некую мифологию, легенду о себе. Но стоит только переступить границу, отделяющую его личное пространство от мифологического, вы сразу поймете, что это другой человек, который не имеет ничего общего со своим образом. Каждый раз разговор о свободе заканчивается, когда вы приходите с камерой к интеллигентному или к известному человеку. Вы знаете, что он добивался свободы для себя — как для писателя, ученого или режиссера, — но совершенно не хочет, чтобы вы владели этой свободой. Она — для него, а вы отойдите подальше, не ставьте камеру близко. Он еще установит перед вами бетонную стену и скажет: «А теперь снимайте».

«Яр», режиссер Марина Разбежкина



Марина Разбежкина на съемках фильма «Яр»

Почему в российском кино практически нет интеллигенции? Потому что это чрезвычайно закрытое пространство. Вообще, в русской культуре очень много закрытых пространств, много табу. До того как моя ученица, известная всем Валерия Гай Германика, сняла свой хит «Все умрут, а я останусь», она хотела этот же сюжет снять в документальном кино: девочки-подружки собираются на дискотеку, что с ними происходит до, во время и после нее. Отправилась в реальную школу, там были возмущены внешним видом будущего режиссера, закрыли в каком-то кабинете и вызвали милицию. Все ее попытки снять документальное кино о школе провалились. У нас нет ни одного серьезного документального фильма о школе. Есть об атомных полигонах, а о школе нет. Она — гораздо более закрытое пространство, чем засекреченные полигоны. Видимо, там происходит что-то, что никто не должен видеть. Можно, только если все прекрасно: линейка, дети стоят, на девочках белые бантики, мальчики в черных костюмчиках, все несут шарики, старшеклассник несет на руках первоклашку — мы в зоне мифа. В реальную школу документалистов не пустили ни разу, никого — мы не можем там снимать. Так что «зона змеи» есть не только у отдельного человека, но и у всяких социальных институций.

В прошлом году я давала мастер-класс во Франции и решила показать, что такое «зона змеи». Подошла с камерой к первому ряду, и почти весь ряд хотел подняться и бежать. Там просто невозможно подойти к человеку очень близко даже с лучшими намерениями, даже чтобы спросить дорогу. Вы должны сохранять дистанцию, это незримая зона, которая европейцами строго соблюдается. Если человек подошел очень близко, он опасен. А уж если он сунул камеру тебе в лицо, тут же зовут полицейского. Или нужно договариваться. У нас это пока можно. Вообще, люди все меньше боятся камеры. Если поначалу, даже семь лет назад, когда мы начинали, была какая-то проблема, если вы с камерой выходили на улицу и снимали незнакомцев, то сейчас ее практически нет. Потому что 70 процентов населения страны имеет камеры и снимает, 30 — снимается. Иногда эти цифры меняются, потому что кто-то из снимаемых тоже покупает камеры. Конечно, если вы придете как «большие художники» с камерами, с краном, со световыми установками с «Мосфильма», вас заметят, поймут, что вы «крутые» и начнут вести себя по вашим законам. Тогда вы теряете жизнь, но заново создаете миф, к которому люди уже привыкли. А если вы приходите с маленькими камерами, которые не за-

мечаются, не расцениваются как некая опасность, то люди продолжают вести себя так же, как они ведут себя и в реальности.

«Зона змеи» — тоже очень важная для нас позиция, я каждый раз прошу студентов понять, какова эта зона у каждого героя.

«Горизонтальное кино»

Я всегда повторяю, что мы снимаем «горизонтальное кино». «Вертикальное» — это то, которое снимает художник, где речь идет о Боге и дьяволе и прочих дуальных оппозициях. Мне кажется, этого было так много в русском искусстве, что сейчас оно в долгу перед «горизонтальной» реальностью, той физической реальностью, которую мы до сих пор не рассмотрели. А не рассмотрев пространство реальной жизни, мы ничего не сможем сказать про людей, которые его осваивают. Совершенно их не знаем, не понимаем, потому что до сих пор очень часто работаем с идейными абстракциями. Как только мы опускаем камеру и начинаем общаться с людьми на одном уровне, то видим физическую реальность, которая — через фильмы — начала меня примирять с людьми разного толка.

Всегда очень раздражает, когда зрители в ответ на такое кино говорят, что они все это и так видят каждый день. Это неправда — не видят. У них очень ограничено зрение, в основном общий план, без деталей. В принципе, они не видят этих людей. Мы все находимся далеко друг от друга, в разных содержательных пространствах. «Горизонтальное кино» позволяет разглядывать человека очень близко. Оценив то расстояние, на которое мы можем подойти, мы способны рассмотреть человека в максимальной близости и в максимальной его интимности — я имею в виду все то пространство жизни, которое окружает нас, когда мы не на публике.

Когда вы входите в интимное пространство человека, вы начинаете его понимать, ему сочувствовать. Каким бы неприятным он ни казался вам издалека, в общественном пространстве. Поэтому, мне кажется, «горизонтальное кино» вносит в нашу жизнь много новой информации, той, которой у нас, как ни странно, нет. Детальное разглядывание мне очень важно. Да и не только мне. Как я понимаю, сейчас и игровое кино очень часто имеет дело именно с горизонтальным пространством. Хотя есть и режиссеры, которые до сих пор задыхаются в вертикали, в таком «торжественном дыхании» искусства. Оно мне не близко совсем, но я понимаю, что кому-то близко. Естественно, есть другой тип кинематографа. Я говорю лишь о том, чем занимаемся мы.

От редакции «ИК». Лекция Марины Разбежкиной вдохновила аудиторию на множество вопросов. Мы выбрали те, которые дали повод для ответов, развивающих принципиальные установки школы Разбежкиной — Угарова.

Вопрос. Вы привели пример с Отечественной войной, когда люди с готовностью играли по тем правилам, которые им предлагали. И та же мать, провожавшая сына, наверняка с радостью бы увидела кадры, где ее красавец сын с гранатой бросается на врага. А вот как вы думаете, хотела бы мать увидеть то, что в действительности происходило на фронте с ее сыном?

М.Разбежкина. Конечно, нет. Естественно, мифология гораздо ближе людям, чем реальность. И это мне кажется опасным, потому что мы, в принципе, живем в неких мифологических срезах. Человек уже даже не хочет разглядывать реальность, потому что миф, конечно, безопаснее.

Вопрос. Может, есть такие ситуации, когда не надо разглядывать реальность?

М.Разбежкина. Мне кажется, что надо всегда. Человеку все равно полезнее находиться в пространстве... я бы не сказала — правды, мне не нравится это слово, а в пространстве подлинной жизни. Подлинная жизнь действительно очень часто неудобна и корява, ее не хочется разглядывать, она никуда не зо-

вет, и, наверное, хорошо, что не зовет. Зато человек научается отличать подлинное от неподлинного, это очень важно. А миф, конечно, приятнее глазу, это несомненно.

Вопрос. А вам не кажется, что каждый фильм — это новый миф? И как бы ни хотел режиссер показать реальность, он все равно создает некую новую «галактику», в которой все равно все работает так, как он хочет?

М.Разбежкина. Здесь мы должны договориться о терминах. Конечно, мы можем сказать, что в отраженной реальности не существует никакой жизни, все есть некая мифология. Но у нас в школе есть предмет, который читает блестящий ученый из Петербурга Светлана Борисовна Адоньева. Он называется «Конструирование реальности». Это цикл лекций, где рассказывается о том, что каждый человек создает свою собственную реальность, часто не понимая, что она сконструирована, и принимая ее за абсолютную.

Когда мы снимаем, мы тоже часто не понимаем, что снимаем спроектированную этим человеком реальность, плюс конструируем еще и свою. И наша задача — как можно точнее понять, конструкт ли то, что нам предлагают, или мы все-таки сможем пробиться к реальности.

Отражение никогда не бывает абсолютным. Если оно абсолютно — здесь уже кончается искусство и все что угодно. Конечно, мы складываем какую-то свою реальность, но мы пытаемся рассказать о своем ее понимании.

Вопрос. Получается, что любое творение мифа — попытка лишения свободы. Вот на государственном уровне это объективно так. То есть создается некая «картинка», на которой показано, как нужно. И конституция — тоже такая картинка. И так в любом государстве, не только в нашем. Получается, чем дальше ты выходишь за ее рамки, тем свободнее становишься сам, потому что начинаешь осознавать вещи такими, какие они есть.

М.Разбежкина. В общем, да, свободнее становишься и обретаешь большие сложности, но это здорово.

Вопрос. Я культуролог и, может, поэтому смотрю с несколько иных позиций. Я занимаюсь современным кинематографом, меня волнует позиция зрителя. Где в «горизонтальном кино» закладывается — и закладывается ли вообще — позиция зрителя как такового, кто этот зритель?

М.Разбежкина. Вообще, мне кажется, зритель изначально не может «закладываться». Да, кто-то просчитывает все еще на уровне сценария. Я сейчас часто бываю в США и только в последний раз вдруг поняла, что не узнаю их. Потому что я их понимаю через кинематограф, а он к реальной жизни не имеет практически никакого отношения. И это поразительно. Даже та оптика, которой они пользуются, — это не оптика нашего взгляда. Это разные вещи. Я еду по американской дороге и понимаю, что я бы ее так никогда не сняла. Мы пользуемся одними и теми же объективами, но тот же проезд они снимут по-другому. Я уже не говорю о системе художественных образов, взглядов и так далее. Американское кино создало свою Америку, которая, конечно, имеет отношение к реальной, но очень опосредованное. Тот физический мир, который существует сегодня в Америке, очень не похож на тот, что существует на экране. Экранный мир заранее просчитывается с пониманием того, как это будет действовать на реальных людей.

Реальные американцы тоже принимают эту Америку, принимают не как отражение, а как художественный образ. Об отражениях говорят в основном у нас, потому что здесь сейчас отсутствует художественный образ страны. Он был в советское время, сейчас же его практически нет, потому что нет того большого имперского мифа, он исчез. Снимая «горизонтальное кино», мы очень рассчитываем на диалог между миром, который мы создаем, своим миром, потому что, естественно, здесь возникают два мира — реальности и режиссера, — и миром зрителя. В «горизонтальном кино» очень ослаблен момент влияния на зрителя, нет идейного посыла. Мы практически не подаем зрителю сигнал о том, как надо воспринимать это кино, как оценивать ту

или иную ситуацию. У нас часто спрашивают: «А как это? Что же делать? Этот герой — хороший или плохой?» Мы вообще исключили из наших определений «хороший», «плохой» и тому подобное, мы принимаем героя заранее, независимо от того, какие у него отношения с реальностью, пусть самые чудовищные. Принимаем, но не оцениваем, не судим. Снимаем все оценочные позиции. И тогда зритель должен работать. Должен сам, в зависимости от того как он относится к этому миру, для себя решить, что перед ним такое. Труд понимания для зрителя многократно возрастает. Мы ему не предлагаем вариантов — он сам должен понять, что происходит. Когда мы включаем в «вертикальное кино» музыку, все сразу становится понятно. Скажем, Бах не может звучать, если в кадре негодяй. Я утрирую, но примерно так.

Когда мы снимаем «горизонтальное кино» и отказываемся от всех подпорок для его восприятия, то ставим зрителя в сложное положение. Ему кажется, что мы не доработали как художники, потому что как-то очень невнятно, не ясно, как режиссер к этому относится, что он хочет сказать про героя, какой в этом всем месседж. А прямого, во всяком случае, такого, как в «вертикальном кино», месседжа нет. Происходит перераспределение труда между зрителем и кинематографистом, зритель должен трудиться так же, как кинематографист. Это сложная работа, зритель к ней не привык, его это очень смущает.

Вопрос. Как отличить героя от негероя, и может ли герой с очень большой «зоной змеи» быть интереснее, чем тот, который позволяет поднести камеру прямо к лицу?

М.Разбежкина. Когда мы говорим «герой», мы имеем в виду не героические качества, а чисто кинематографические свойства — может ли он держать вас весь фильм, интересно ли вам будет за ним наблюдать. Как правило, это все же человек с отрицательными свойствами, потому что исключительно положительный никого удержать не может. Это какой-то абсолютный закон кино — негодяи всегда интереснее. Вам подтвердит любой человек, имеющий дело с отраженной реальностью: герой не может быть неким стерильным существом, да таких и не бывает. Если мы увидели «стерильного» человека, значит, мы чего-то в нем не поняли. Есть какие-то скелеты в шкафу, к которым он нас не подпустил. А человек сложный — рефлексирующий, у которого непростые отношения с окружающим миром, — тоже герой. Студенты как-то пытались определить, что же для них такое — герой. В результате получился огромный список неких «героических» свойств, но с помощью этого списка никого не вычленить из толпы. Ты все равно работаешь на интуиции. Бывает, прекрасный человек — но не герой, и ты не знаешь, как его снимать. А бывает — какой-то маленький, ущербный, а вот он герой. Тут все зависит от интуиции. Когда студенты делают заявки на фильмы, я обычно прошу их принести видеоматериал. В силу опыта я лучше понимаю, герой или не герой. Но опять же словами этого не объяснишь.

Что касается героя с большой «зоной змеи»... Несомненно, он интересен. Но он не подпускает тебя к себе.

Вопрос. Кто он — герой нашего времени?

М.Разбежкина. Я не знаю. Вообще, сегодня мне очень интересны люди двадцати трех — двадцати пяти лет. Мне кажется, они плохо ориентированы в современном пространстве, и интересно, что с ними случается, когда они, допустим, вынуждены принимать решения. Мне вообще очень интересны такие люди. Вот они могут быть героями. Я недавно была в Петербурге, в лаборатории Андрея Могучего, и журналист спросила меня, кого бы я снимала на митингах, которые сейчас проходят. Я точно знаю, что снимала бы омоновцев. Мне совершенно неинтересны все эти положительные персонажи, которые «за правду». Мне интересны именно мальчики-омоновцы, которые абсолютные заложники ситуации. Условно говоря, эти мальчики приехали из деревни, отслужили в армии, им говорят: «Хочешь остаться в Москве? В деревне-то все уже спились. Есть отличная работа, ты будешь самым крутым, сможешь со всеми

делать всё, что хочешь». Это большое испытание и для более серьезных умов. А мальчики думают: «Классно!» Потом их бросают на мирную толпу, и они не могут принять личное решение, потому что они солдаты, давали присягу. Есть ли у них какой-то бэкграунд, который заставит их не бить мирное население? Мы не знаем. Интересно, что включится? Может, хорошие родители и воспитание? Или их не было и это не включится? Может ли человек, находясь в таких жестких условиях, сделать выбор или нет? Это мне интереснее, чем демонстранты, потому что с ними все понятно.

Вопрос. Я работаю на телевидении. Допустим, мы приходим в вашу школу или в некую другую, платим за обучение большие деньги. А потом приходим на телевидение. Мы показываем, что умеем, а они нам говорят: иди, мол, откуда пришел. А я хочу заработать на этом кино деньги, потому что и сам вкладываю в это деньги. Как вы потом помогаете студентам устроиться в жизни?

М.Разбежкина. Никак. И говорю им об этом с самого начала: мы вас для телевизора не готовим. И не ходите туда никогда, испортите себе мозги, глаз, руку и все прочее. Мы вас готовим для другого кино, которое не дает никаких денег. Вы не будете иметь дач, машин, но вы будете получать удовольствие от процесса. Очень многие параллельно занимаются какими-то другими профессиями и одновременно снимают кино.

Вопрос. Получается, что есть документальное кино а-ля Леонид Млечин, которое, в принципе, на грани научпопа, построенное на самомнении некоего человека. И есть кино, которое «сидит в засаде», такое, как ваше, ждет своего часа, когда его кто-нибудь заметит.

М.Разбежкина. Нет, мы не в засаде. Нас не пускают в телевизор, потому что мы «не в формате». Но мы довольно много показываем наше кино. Другое дело, что зрителей у нас — не страна. Да и профессиональному игровому кино тоже часто не нужна страна. Есть некое количество людей, с которыми мы можем разговаривать, и слава богу. Наверное, зрителя тоже нужно обучать, он должен научиться смотреть, но, в отличие от телевидения, он не диктует нам формат. Мы показываем наше кино на фестивалях, в разных аудиториях, ездим с фильмами по стране. Сейчас в Нью-Йорке один крупный русский канал берет большую программу наших фильмов и будет показывать их в Америке и Европе. Мы имеем сегодня аудиторию, и она расширяется. Но мы не зарабатываем, это так.

Вопрос. После просмотра ваших фильмов складывается ощущение, что Россия — такая дремучая, древняя, и все герои какие-то негативные эмоции вызывают, а на Западе это очень ценится...

М.Разбежкина. Вот про это я даже не хочу говорить, это полная ерунда. Если бы вы видели независимое американское документальное кино, там ровно такие же герои. Честные американские режиссеры снимают точно таких героев. Потому что американская провинция, французская, итальянская — это то же самое, что российская. Тут много схожих типологических свойств. Это просто честное кино, которого вы не видите. Люди живут сложно, и это самое интересное. Это не плохие герои, а сложные, герои не той жизни, что на поверхности. Я не вижу в них ничего ужасного, мне не хочется никак исправлять их жизнь.

Вопрос. Но складывается такое впечатление обо всей стране...

М.Разбежкина. А вы хотите создать другое впечатление? Вы на телевидении работаете? Ну, так вот вы его и создаете...

АНДРЕЙ ЩЕРБЕНОК

Дзига Вертов: диалектика киновещи

Вертов был особой фигурой в советском кино, причем его особость и отдельность росли с годами. Дело здесь не только в сложном характере и эгоцентризме режиссера, из-за которых с ним разошлись даже его последователи — киноки, включая брата — оператора Михаила Кауфмана, но и в радикальности и бескомпромиссности вертовских представлений о том, каким должен быть советский кинематограф. При этом, хотя стилистика Вертова развивалась от фильма к фильму, его идеи не претерпели радикальной эволюции, в то время как политический и эстетический контексты менялись принципиально, вытесняя Вертова из живого кинопроцесса. Так, Вертов с самого начала наста-

Дзига Вертов

ивал на том, что советское кино должно быть исключительно неигровым — «с настоящими людьми и фактами... без актеров, декораций и прочего»[1]. В первой половине и середине 1920-х такие идеи находили живой отклик, в частности у Сергея Эйзенштейна, в чьих первых фильмах чувствуется прямое влияние вертовской «Киноправды». «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» не только развивают вертовскую технику идеологического монтажа, но и используют многие элементы документального кино — от натурных съемок до реконструкций исторических событий, в которых их реальные участники играют самих себя. Однако даже подобные компромиссы с игровым кино были совершенно неприемлемы для пуриста Вертова; когда же в 1930-х студийные съемки вытеснили натурные из советского игрового кино, а документальные фильмы стали строиться как серия постановочных иллюстраций к закадровому монологу диктора, Вертов остался в одиночестве.

В известном смысле творческая судьба Вертова характерна для представителей советского авангарда, не сумевших или не пожелавших вписаться в соцреалистическую эстетику. Вертов был одной из наиболее заметных фигур советского кино в 1920-х, где он воспринимался как лидер скандального, но, безусловно, перспективного направления в киноискусстве, служившего предметом бурной полемики. После «Трех песен о Ленине» его известность пошла на убыль, а в 1940-е годы он был практически забыт как в СССР, так и за рубежом. Посмертная судьба Вертова также типична: советское кино заново открыло его в эпоху оттепели, воспринимая его наследие — в первую очередь технику скрытой камеры и спонтанных интервью — как «живую» альтернативу сталинской киностилистике. Тогда же Вертов становится знаменит на Западе: в 1968 году Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен организуют *Groupe Dziga Vertov*, а термином *cinema vérité* (перевод вертовской «киноправды») называют целое течение в европейском кино 1960-х. Научный интерес к теоретическому наследию Вертова также возникает в 1960-е[2] и, судя по количеству публикаций в России, США и Великобритании, неуклонно растет[3].

Вместе с тем именно для кинематографа случай Вертова остается особенным: практически все заметные советские режиссеры 1920-х продолжали более или менее плодотворно работать в 1930—1940-е, а некоторые — как, например, Михаил Калатозов, — благополучно прошли через этап сталинского соцреализма и во второй половине 1950-х вновь обратились к формальным экспериментам в духе той самой французской «новой волны», чьи представители столь высоко ценили Вертова. Одним из факторов, мешавших Вертову совершить сходную эволюцию, была его теория: наличие разработанной доктрины не позволяло ему свободно менять свой метод. Однако и от таких режиссеров-теоретиков, как Эйзенштейн или Всеволод Пудовкин, Вертова отличала категоричность взглядов, которые с трудом поддавались переформатированию в соответствии с требованиями исторического момента. Поскольку Вертов позиционировал «киноглаз» через тотальное отрицание игрового кинематографа, он лишал его возможности не только конвергенции, но даже диалога с жанрами, постепенно занявшими центральное положение в советском кинопроцессе.

---

[1] Вертов Дзига. «Кинокам Юга». В сб.: «Статьи, дневники, замыслы». М., 1966, с. 83.

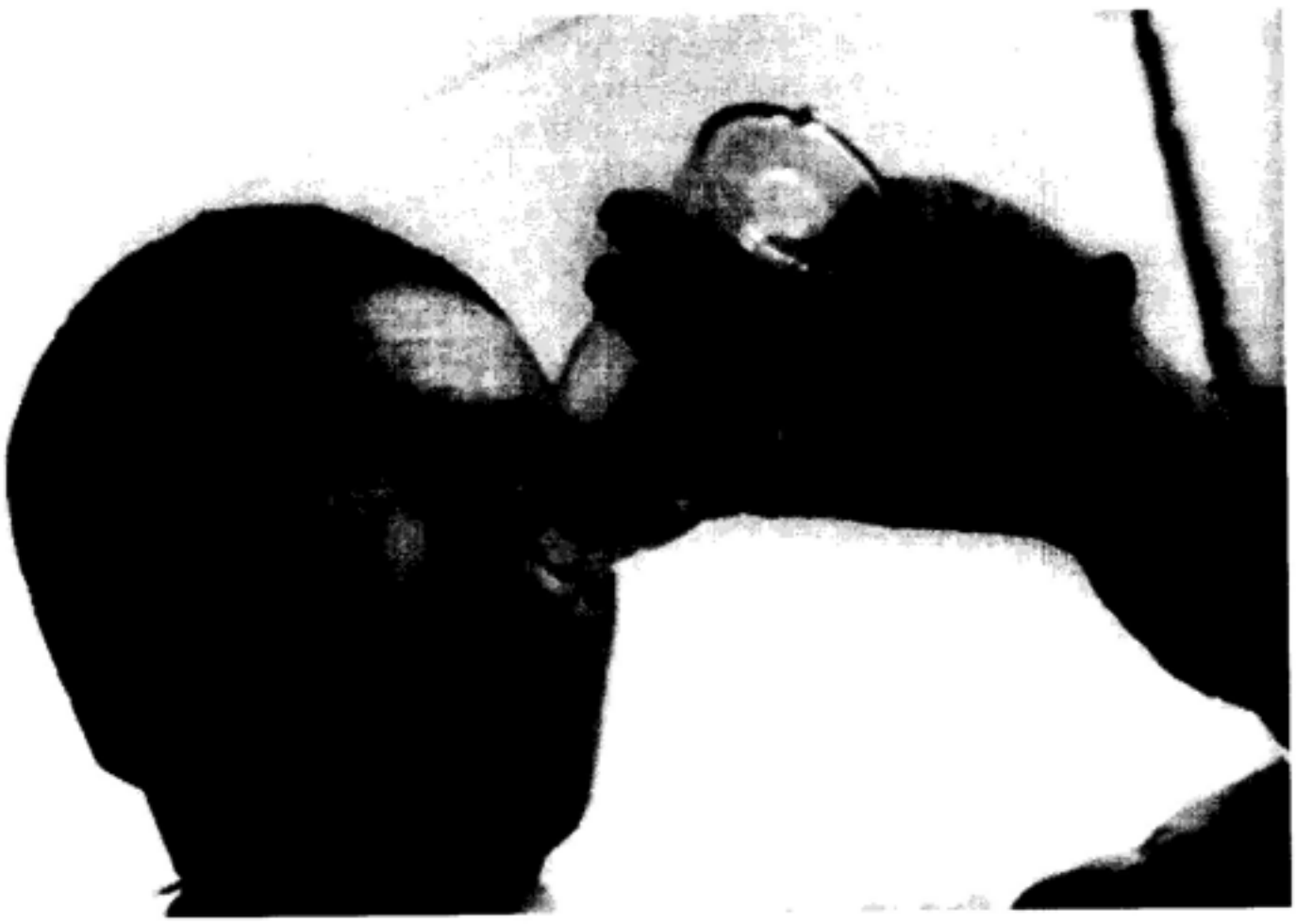
[2] Первая монография о Вертове вышла в 1962 году (Абрамов Н.П. Дзига Вертов. М., Издательство Академии наук СССР), а через четыре года появился сборник его работ «Статьи, дневники, замыслы».

[3] См., например, следующие издания: Рошаль Л. Мир без игры. М., 1972; Michelson A. Introduction. Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1984; Аронсон О. «Коммунизм врасплох» // Метакино. М., 2003; Дерябин А. Драматургия его жизни. В: Вертов Дзига. Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. М., 2004; Tsivian Yury (ed.). Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. Bloomington: Indiana University Press, 2005; Hicks J. Dziga Vertov: Defining Documentary Film. London and New York: I.B.Tauris, 2007; Papazian E. Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009; Ковалов Олег. Наш ответ Джойсу.—«ИК», 2008, № 3—4.

Дело в том, что «киноглаз» в понимании Вертова был не просто передовым направлением революционного советского кино: подлинно советское кино для Вертова начинается с «киноглаза» и им заканчивается. Значение здесь имеют не политические симпатии режиссеров, а собственно кинематографические принципы: только «переворот», который киноки осуществляют в кинематографе, полностью соответствует социальному перевороту — Октябрьской революции. Если Эйзенштейн находил исторические аналоги своей теории монтажа и в наскальной живописи, и в пушкинской поэзии, Вертов воспринимал себя как радикального новатора, создателя кино, которое не имеет никакого отношения ни к остальному кинематографу, ни к другим видам искусства. Подобно пролетарской революции, «киноглаз» беспрецедентен. А поскольку киноки «не делят людей на «людей искусства — искусстводелателей» и «людей неискусства — ремесленников» и «отказываются устанавливать грань между «художественным» и «нехудожественным трудом»[4], киноглаз становится одним из орудий построения социализма, а Ленин, в свою очередь, «первым киноком».

Неудивительно, что первый манифест Вертова «Мы», начинается с объявления всех прочих кинематографистов «стад[ом] старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем». Мы, заявляет Вертов, «утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего». Поскольку традиционная кинематография с ее литературными сюжетами и «кривляющимися» актерами, хотя и становилась со временем более «советской» по содержанию, совершенно отказывалась отмирать как класс, «киноглаз» Вертова продолжал самоопределяться через воинственное отрицание реально существующего киноискусства на протяжении всех 1920-х годов. Когда провал вертовского проекта тотальной документализации советского кино стал очевиден, единственный выход из ситуации противостояния состоял в снижении градуса полемики, признания права игрового кино на существование, что Вертов, скрепя сердце, вынужден был сделать в 1930-е. Однако когда внешние обстоятельства заставили Вертова уменьшить радикальность своих постулатов, его мысль стала терять свою внутреннюю энергию: в 1930-х годах тексты Вертова становятся все более ретроспективными и описательными.

[4] См.: В е р т о в Дзига. Херсонскому — Вертов. В сб.: «Из наследия». Т.2: «Статьи, выступления». М., 2004, с. 114.



«Энтузиазм. Симфония Донбасса», режиссер Дзига Вертов

«Колыбельная», режиссер Дзига Вертов

Категоричность вертовского отрицания современного ему кино не означает, однако, что его позитивная программа представляет собой жесткую концептуальную схему, противостоящую теории и практике игрового кинематографа. Напротив, воинственность манифестов Вертова сочетается с амбивалентностью основополагающих принципов «киноглаза». При чтении вертовских текстов возникает ощущение, что функционирование его теории зависит от радикальных тезисов, которые не только не вполне соответствуют практике киноков, но и прямо противоречат другим, не менее радикальным его тезисам. Такое сочетание радикальной категоричности и внутренней противоречивости не находило понимания как у современников, так и у потомков Вертова, которые предприняли множество попыток нормализировать его взгляды на кино. Современники — от Виктора Шкловского до Ипполита Соколова — пытались убедить Вертова так или иначе переосмыслить свою теорию, избавить ее от внутренних противоречий и согласовать с собственной кинематографической практикой. Исследователи, в свою очередь, стремились систематизировать вертовскую теорию, эксплицировав ее непротиворечивым образом. Но если при жизни Вертов до конца отстаивал свои формулировки и отказывался корректировать их в угоду критикам, то и последующая теоретическая рефлексия испытывает трудности с синтетическим осмыслением вертовской теории: синтез неизбежно оказывается неполным и целый ряд утверждений Вертова приходится игнорировать — в противном случае противоречия, снятые на одном уровне, появляются на другом.

В то же время теория Вертова отнюдь не сумбурна. В ней можно выделить два направления мысли, каждое из которых само по себе достаточно последовательно — проблемы возникают при попытке соединить их друг с другом. Однако именно на их пересечении находится центральное понятие вертовской теории — «киновещь», фильм, созданный согласно принципам «киноглаза». Теоретическое наследие Вертова можно представить себе как серию обоснований специфики киновещи, обоснований, которые на первый взгляд выглядят как полемика с многочисленными оппонентами и критиками, но в то же время представляют собой диалектическую спираль внутреннего диалога, для которого внешняя критика служит лишь поводом. Чтобы разобраться в этой диалектике — фундаментальной для понимания как теории, так и практики вертовского неигрового кино, — я проанализирую оба измерения вертовской теории последовательно, хотя на самом деле они развиваются

параллельно, часто смыкаясь в том или ином двусмысленном тезисе, допускающем взаимоисключающие толкования.

Вертов с самого начала определяет киновещь через противопоставление ее художественной кинодраме. Первая основывается на фактах, вторая — на вымысле, первая демонстрирует реальность, вторая — «творит» ее на основе заранее придуманного сюжета. Смешение этих двух противоположностей для Вертова недопустимо — именно за такое смешение он критикует Эйзенштейна, который заимствует формальные элементы «киноглаза», но полностью извращает их суть, ставит их на службу иллюзии. Режиссер художественного фильма создает иллюзии, а иллюзии нужны только исторически обреченному буржуазному зрителю. Рабочие же и крестьяне хотят видеть на экране настоящую жизнь — по крайней мере, там, где «яд не проник еще глубоко, где не создалось еще потребности в отравляющей сладости художественных драм».

Именно на документальности киновещи основывается претензия Вертова на ее исключительную революционность. Если художественный фильм может быть и прогрессивным, и реакционным, киновещь прогрессивна уже потому, что непосредственно отражает действительность, а действительность находится на стороне пролетариата. В то время как и буржуазное, и советское игровое кино используют одни и те же художественные приемы, ленинская ориентация киновещи гарантирована самой ее документальной формой: поскольку киноки «исходя[т] от материала к кино-вещи, а не от кино-вещи к материалу»[5], в киновещи сама жизнь выполняет функции декораций, артистов и сценария, не оставляя места для режиссерского произвола.

Упорное нежелание Вертова признать наличие художественных приемов в своих фильмах — нежелание, которое озадачивало многих его сторонников и приводило в ярость критиков, — обусловлено именно необходимостью сохранить непосредственную связь киновещи с жизнью. По той же причине Вертов наотрез отказывался писать сценарии своих будущих фильмов и предоставлять их киностудии для утверждения и согласования объемов финансирования, хотя это и приводило к серьезным конфликтам вплоть до увольнения Вертова из Совкино в 1927 году. Вместо сценариев Вертов использует тематический, маршрутный и календарный планы, представляющие собой *«план действий киноаппарата* по выявлению в жизни данной темы, а *не план инсценировки* той же темы». «Выявление» здесь принципиально: в значительной степени «киноглаз» артикулируется Вертовым как исследовательский проект, отсюда его интерес к «пробегам киноаппарата» по городам и весям СССР.

Для того чтобы исследовать жизнь «как она есть», «киноглаз» должен минимизировать свое влияние на нее. Вертов называет такую позицию невмешивающегося наблюдения как «жизнь врасплох», обозначая целый спектр приемов съемки, от скрытой камеры до съемки людей, поглощенных каким-либо требующим концентрации занятием. В любом случае съемка скрытой камерой оставалась вертовским идеалом как в немых фильмах 1920-х, так и в звуковых фильмах 1930-х, где Вертову несколько раз удавалось незаметно снять беседу со своими героями[6]. Вполне естественно поэтому, что Вертов категорически отрицал наличие в своих фильмах постановочных кадров даже тогда, когда их присутствие было вполне очевидно[7]: постановочный сюжет, даже в случае документальной реконструкции, скандальным для Вертова образом разрушал жесткую оппозицию между фактом и инсценировкой, документальным и игровым кино, подрывая претензии «киноглаза» на исключительный доступ к революционной действительности.

Таким образом, в рамках этой линии вертовских рассуждений киновещь предстает слепком с реальных вещей, аутентичной артикуляцией той или иной жизненной темы. Любое расхождение между кино- и просто вещью

---

[5] Вертов Дзига. «Кино-глаз (кинохроника в 6 сериях)». В сб.: «Из наследия», т. 2, с. 56.

[6] См. об этом: Hicks J. Dziga Vertov: Defining Documentary Film, pp. 22—30.

[7] См. об этом: Papazian E. Manufacturing Truth, pp. 72—75.

объясняется техническими трудностями: невозможностью спрятать киноаппарат или же просто его отсутствием во время какого-либо события. Со временем эти трудности должны сойти на нет: Вертов постоянно ратует за грандиозную программу «кинокизации» страны, когда «кинкоры» — аналог рабкоров, внештатных корреспондентов из рабочей среды, — с удобными портативными кинокамерами будут присутствовать повсюду, снимать все, что заслуживает хоть какого-то внимания, и немедленно отсылать отснятый материал

«Три песни о Ленине», режиссер Дзига Вертов

на Центральную студию документальных фильмов, где из него будут монтироваться киножурналы, в свою очередь, быстро распространяемые по всей стране.

Телевидение, камеры видеонаблюдения и YouTube во многом воплотили этот проект — и Вертова по праву можно считать их провозвестником. Однако трудно утверждать, что современное визуальное пространство изобилует киновещами в вертовском стиле. Дело в том, что киновещь отнюдь не сводится к визуальной копии реальной вещи. Уже пафос «выявления» предполагает достаточно активную роль «киноглаза» в том, что Вертов называет «расшифровкой жизни как она есть». Так, перечислив различные технические определения киноглаза в статье «Рождение киноглаза», Вертов суммирует их как «*все* киносредства, *все* киноизобретения, которыми можно было бы вскрыть и показать *правду*. [...] Не «съемка врасплох» ради «съемки врасплох», а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом киноаппарата в момент неигры, прочесть их обнаженные киноаппаратом мысли»[8]. Поскольку визуальные возможности «киноглаза» гораздо шире возможностей невооруженного глаза, постольку открываемая им реальность отличается от того, что видит человек, — предельным случаем их различия оказывается фильм «Человек с киноаппаратом» который «резко противопоставляет «жизнь как она есть» с точки зрения [«киноглаза»] «жизни как она есть» с точки зрения несовершенного человеческого глаза».

Хотя апелляция к особому, сверхчеловеческому зрению «киноглаза» еще укладывается в рамки теории киновещи как копии жизни, она содержит в себе потенциал выхода за эти рамки. Этот потенциал становится еще более

[8] Вертов Дзига. Рождение «киноглаза». В сб.: «Статьи, дневники, замыслы». С. 75.

«Человек с киноаппаратом», режиссер Дзига Вертов

ощутимым, когда Вертов, говоря о важности воздействия на зрителя фактами, а не выдумкой, неожиданно начинает восторженно перечислять возможности «киноглаза» по «преодолению» пространства и времени с использованием всех доступных технических средств — от микросъемки до монтажа[9]. Необходимость для революционного кино преодолевать пространство и время была, впрочем, вполне очевидна в 1920-е годы, когда реальность нэпа имела мало общего с реальностью исторически победившего пролетариата. Вертов прекрасно отдавал себе в этом отчет: «Неужели правда, что если нэп, если лавочники такие же, как при царе, и только 10% не хватает до «монополькн», то и кинокартины наши должны отличаться от картин царских и заграничных только на 10%?»[10] Нет, кино должно противостоять реальности нэпа и быть источником, а не зеркалом общественных изменений. Оно должно показывать цель, ради которой можно смириться с нэпмановскими кафешантанами. Киновещь, иными словами, неожиданно оказывается совсем не копией действительности, пусть даже использующей повышенную разрешающую способность «киноглаза», а чем-то, что ей радикально противостоит.

В рамках этой логики доминирующие в кинотеатрах «шестиактные психодрамы» отвергаются Вертовым уже не потому, что они иллюзорны, а потому, что они напоминают дореволюционное кино так же, как нэпманы напоминают старую буржуазию. В политическом смысле очищение кино от «литературности» соответствует очищению жизни от нэпа. Закономерным образом эта логика приводит Вертова к утверждению конструкции за счет репрезентации. В резолюции «Совета троих» Вертов заявляет: «Я — киноглаз. Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я — киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего — голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»[11].

В своих крайних значениях две ипостаси киновещи — киновещь как копия застигнутой врасплох жизни и киновещь как конструкция, использующая жизнь как пассивный материал и руководствующаяся предварительными чертежами и схемами, — не просто несовместимы, а обратны друг другу. Что же позволяет Вертову мыслить их вместе? Каким образом киновещь мо-

---

[9] См.: В е р т о в Дзига. От «киноглаза» к «радиоглазу». Там же, с. 112.
[10] В е р т о в Дзига. Художественная драма и «киноглаз». — В сб.: «Из наследия». Т.2, с. 54.
[11] В е р т о в Дзига. Совет троих. — В сб.: «Статьи, дневники, замыслы». С. 55.

жет оставаться единым понятием? Разгадка, как представляется, заключается в марксистской идеологической рамке. Дело не в том, что советский марксизм — в его апроприации Вертовым — стирает противоречие между «жизнью врасплох» и конструкцией, но в том, что он сам строится на этом противоречии, придавая ему философский и исторический смысл.

В отличие от современных ему буржуазных теоретиков, которые осмысляли выражаемую кино истину вне ее социальной и классовой детерминации, для Вертова кинематографическое выявление «правды» неразрывно связано с идеологией. «Совершенное зрение», законченным этюдом которого Вертов называет киновещь, — это зрение киноглаза, способного благодаря своим техническим возможностям, выбору тем и «целесообразному» ракурсу видеть в «жизни как она есть» ее исторически прогрессивную составляющую. Подобно тому как коммунист, владеющий марксистским аналитическим инструментарием, способен различить непреклонную поступь истории даже в эпоху самой мрачной реакции, «киноглаз» и в эпоху торжества нэпа способен «улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции». В обоих случаях марксистская репрезентация, с одной стороны, обеспечивает свою достоверность через связь с действительностью, а с другой — выделяет в этой действительности черты, невидимые идеологически невооруженным глазом. Само понятие «киноправда» подчеркивает сознательно-партийный характер выражаемой «киноглазом» истины. Поскольку правда здесь понимается в ленинской версии, схватывание «жизни врасплох» должно соответствовать «расшифровке жизни как она есть», а она, в свою очередь, — «коммунистической расшифровке мира».

Коммунистическая расшифровка мира, впрочем, не может означать идеалистический отрыв от действительности, поэтому дискурс Вертова постоянно риторически раздваивается, отсылая одновременно и к идейной конструкции, и к буквальной репрезентации. Это хорошо заметно, например, в его понятии «фабрика фактов». В буквальном смысле «фабрика фактов» отсылает к производству киновещей из фактов, но в то же время неизбежно вызывает ассоциации с производством — конструированием — самих фактов. Этот дополнительный смысл не эксплицируется Вертовым — в противном случае мы

«Шестая часть мира», режиссер Дзига Вертов

получили бы игровой кинематограф, — но позволяет ему говорить о «кулаках фактов», косвенно отвечая тем самым на упрек Эйзенштейна в том, что стране необходим не «кино-глаз», а «кино-кулак». Риторическая двойственность характеризует и вертовское рассуждение о том, как из отдельных кадров складывается целое киновещи — ведь «мало снять куски правды, надо эти куски так сорганизовать, чтобы в целом получилась правда»[12]. Вертову необходимо описать этот итоговый смысл киновещи как имманентный самой действительности, но при этом указать на его отличие от простой суммы фактов, поэтому его дискурс систематически соскальзывает с одной позиции на другую: «Между тем фильм — это только сумма зафиксированных на пленке фактов или, если хотите, не только сумма, но и произведение, «высшая математика» фактов»[13]. Метафора произведения и высшей математики, риторически уравненная с простой суммой через уступительное «если хотите», позволяет Вертову подчеркнуть избыток конструируемого киновещью смысла по сравнению со смыслом составляющих ее фактов, сохранив при этом непосредственную связь киновещи с действительностью.

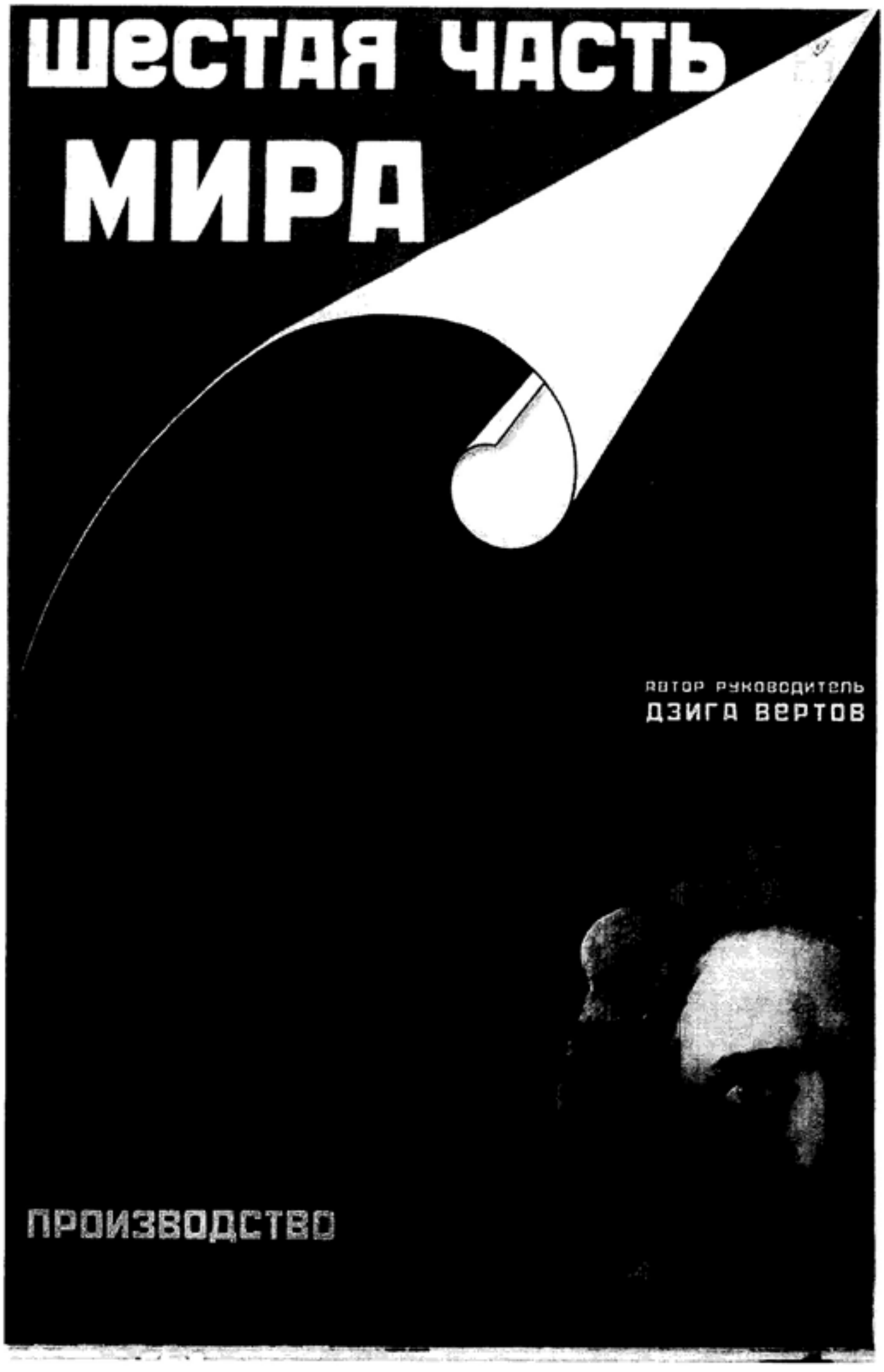
Аналогичная двойственность отличает и вертовскую концепцию воздействия киновещи на зрителя. На полюсах этой концепции находятся удовлетворение естественного желания неиспорченного зрителя увидеть на экране реальную жизнь и проект насильственного помещения зрителя в организованное сверхчеловеческим киноглазом визуальное пространство. Если в первом случае пропагандистская функция киновещи ограничивается просвещением, «воздействие[м] фактами на сознание трудящегося» — зритель видит, как идет строительство социализма в разных частях страны, и тем самым убеждается в правоте ленинских идей, — то во втором случае пропаганда осуществляется через насильственный вывод зрителя за пределы его человеческой (буржуазной) субъективности. В своих текстах Вертов колеблется между этими полярностями, то апеллируя к естественной склонности зрителя к неигровому кино, то отвергая упреки в непонятности своих фильмов для массового зрителя ссылкой на труды классиков марксизма, которые также непонятны неподготовленному читателю. Несмотря на то что Вертов явно использует тот или иной аргумент исходя из прагматики конкретной полемики, сама возможность подобных флуктуаций обусловлена тем, что амбивалентность в отношениях между марксистским дискурсом и его целевой аудиторией обладает конкретно-историческим и философским смыслом. Именно такая амбивалентность отличает ленинскую теорию исторической роли партии, которая, с одной стороны, выражает искренние чаяния рабочего класса, а с другой — выступает в качестве авангарда, заставляющего рабочий класс преодолеть ограниченность внутренне присущего ему социал-демократического мышления. Как и в случае с антитезой между непосредственным изображением действительности и целенаправленной идеологической конструкцией, в случае с воздействием на массы вертовский дискурс воспроизводит диалектику, конституирующую марксистско-ленинское идеологическое поле.

В этом контексте становится более понятной полемическая непреклонность Вертова, который, например, не хотел ни сделать киновещь до конца документальной, сопроводив все кадры титрами с указанием места и времени действия, ни признать наличие в ней обобщающих символов — при том, что в его фильмах во множестве присутствуют и «хроникальные» и «абстрактные» кадры. Хотя степень вертовского знакомства с марксистской теорией доподлинно неизвестна, в своей концептуализации киновещи Вертов воспроизводит глубоко диалектическое понимание действительности, которая одновременно является и объективно данной, и идеологически конструируемой. Вертов, впрочем, нигде не рассуждает о свойствах действительнос-

[12] Вертов Дзига. Хочу поделиться опытом. Там же, с. 135.
[13] Вертов Дзига. Человек с киноаппаратом. Там же, с. 109.

ти как таковой: он не описывает марксистскую диалектику, а разыгрывает ее в своих статьях и своих фильмах, описывая киновещь во взаимоисключающих терминах, но при этом настаивая на ее единстве. Последнее очень важно: тексты Вертова заставляют нас не классифицировать кадры документальных фильмов в соответствии с их разнообразной природой, а мыслить взаимоисключающие свойства киновещи одновременно, видеть и конструкцию, и «жизнь как она есть» в каждом кадре.

Антиномичность вертовской теории и кинематографической практики делают его соотношение с советским идеологическим проектом несводимым ни



Александр Родченко
Плакат к фильму «Шестая часть мира», режиссер Дзига Вертов.
1927

к модели «рупора власти», ни к модели «художника-диссидента», ни к истории движения между ними — хотя с формальной точки зрения карьерных успехов и неудач в системе советского кинематографа Вертов часто бывал и тем, и другим. Внимательный анализ вертовского наследия заставляет выйти за рамки пространственной модели, заложенной в терминах «вписался — не вписался», поскольку демонстрирует несводимость самой советской идеологии, основанной на тех же диалектических принципах, что и вертовская киновещь (так, официальное определение социалистического реализма — «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии» — предполагает вполне киноглазовское соединение конструкции и репрезентации в имплицируемой им концепции реальности). Именно поэтому советский идеологический проект не может быть описан как замкнутое поле, за чьи рамки выходит или не выходит та или иная художественная практика. Как и многие другие авторы 1920—1930-х годов, Вертов в любом своем утверждении и воплощал, и подрывал «генеральную линию» — его отличие состоит, однако, в том, что он не просто сталкивался с взаимоисключающими идеологическими требованиями, но и воплощал противоречивость советского марксизма именно как радикальную, конститутивную противоречивость, не пытаясь скрыть ее за обтекаемыми формулировками и эклектичными кадрами. Внутренняя энергия документальной киновещи в этом смысле оказывается сродни внутренней энергии советского проекта, рождающейся из травматической диалектичности марксистской идеологии в конкретно-историческом контексте раннего СССР.

Именно в этой диалектичности и состоит главное, хотя и недооцененное, значение работ Вертова для теории и практики документального кино. Конкретные вертовские инновации — скрытая камера, массовая любительская съемка, синхронный звук, идеологический и поэтический монтаж хроникальных кадров, рефлексия над свойствами киноаппарата и киноязыка внутри фильма — давно уже широко используются отечественным и мировым документальным кино, развившись, в том числе, и под прямым вертовским влиянием. Однако в отрыве от исторического контекста своего возникновения, эти документальные кинотехники сталкиваются с совершенно другим, недиалектическим пониманием действительности. Достаточно прочитать интервью практически любого — особенно российского — современного документального режиссера, чтобы увидеть неразрешимый конфликт между страстным стремлением показать «жизнь врасплох» и горьким осознанием принципиальной невозможности это сделать, зависимостью итогового продукта от режиссерской конструкции. То же самое напряжение лежит и в основе теории Вертова, однако для Вертова оно не является трагическим горизонтом, в конечном счете обессмысливающем документальное кино как проект, противостоящий игровому кинематографу. Для Вертова антиномичная двойственность киновещи — не приговор возможности кино отразить реальную жизнь, а мощный источник интеллектуальной энергии, заставляющий уйти от наивно-объективистского представления о реальности и придающий документальному кино продуктивный поступательный импульс.

НАСТОЯЩЕЕ
КИНО
В НОВОМ ФОРМАТЕ

www.kinoart.ru

«Туз в рукаве»,
режиссер
Билли Уайлдер

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Модернизм Уайлдера, или *Film noir* около 1950 года

Пол Шредер в своих «Заметках о film noir» выделяет три периода в истории жанра. Первый приходится на 1941—1946 годы; я бы определил его как «романтический нуар», поскольку сюжет здесь часто вращается вокруг темы фатальной любви и предательства. Его герой — «одинокий волк», например, частный детектив в духе героев Дэшила Хэммета и Раймонда Чандлера, чьи романы экранизированы как раз в это время. Съемки в основном павильонные, диалоги занимают большую часть экранного времени (сказывается традиция talkies — «разговорного кино» 30-х годов). Во второй период (1946—1949) — назову его «реалистическим» — нуар выходит из павильонов, действие становится более динамичным, в нем усиливаются социальные мотивы: уличная преступность, коррупция, нелегальный бизнес, рутина полицейской службы. Наконец, третий период (1949—1953), который Шредер совершенно справедливо считает вершиной эволюции жанра, — это, по его словам, «период психотического поведения и суицидальных наклонностей».

Не будучи столь категоричным, я бы сказал, что в это время жанр развивается не вширь, а вглубь; социологические мотивы уступают место психологическим. Одновременно с этим черный фильм приобретает отчетливо субверсивный характер, порывая с конвенциями массовой культуры — в том числе с конвенциями самого film noir. Традиционные жанровые мотивы даются в нетрадиционной, ревизионистской, парадоксальной трактовке. Это позволяет мне называть фильмы данного периода «модернистским нуаром». Разумеется, такое определение справедливо лишь по отношению к лучшим образцам жанра, по определению немногочисленным.

Билли Уайлдер снял два из них — «Сансет бульвар» (Sunset Blvd., 1950) и «Туз в рукаве» (Ace in the Hole, 1951). Правда, жанровую принадлежность второго можно поставить под сомнение, но подобные сомнения в большей или меньшей степени вызывают все важные фильмы этого периода. Не отвергая полностью правила и традиции жанра, поздний нуар обращается с ними весьма свободно, что сближает его с европейским авторским кино. Да и вообще, есть мнение, к которому склоняется и автор этих строк, что film noir — это не столько жанр, сколько стиль, характерный для кинематографа определенного периода. По известным причинам этот стиль полнее всего выразился в криминальных фильмах, точно так же, как классицизм в живописи неизбежно тяготеет к жанру исторической картины, реализм — к бытовому жанру, а импрессионизм — к пейзажу. Но его можно найти и в шпионских фильмах («Касабланка» Майкла Кёртиса), и в вестернах («Преследуемый» Рауля Уолша), и в мелодрамах («Короткая встреча» Дэвида Лина), и в фильмах, не подпадающих под узкое жанровое определение («Гражданин Кейн» Уэллса или «Поверженный идол» Кэрола Рида).

В титрах обоих фильмов Уайлдер значится не только как режиссер, но и как соавтор сценария, а во втором случае — и как продюсер. Так что есть основания рассматривать «Сансет бульвар» и «Туз в рукаве» как произведения если не «Уайлдера вообще», то «Уайлдера эпохи нуара». А если так, то не отмечены ли они чертами тематического и стилистического родства?

Поначалу на этот вопрос хочется ответить отрицательно — слишком уж велико различие между этими двумя работами. Оно выражается даже в разности освещения: в первом фильме преобладают типичные для нуара ночные сцены, во втором светит яркое южное солнце (не для такого ли случая придуман «контрастный» термин film soleil — «солнечный фильм»?). Не говоря уже о том, что действие первого разворачивается в некоем изолированном, фантазматическом, интроспективном мире, в то время как второй обращен к широкой социальной реальности. Эмоциональная тональность фильмов тоже разная: иронически отстраненная интонация «Сансет бульвара» в «Тузе...» сменяется обличительным пафосом. Но попытаемся присмотреться к ним повнимательнее: может статься, что предполагаемое родство все же существует. Всегда, конечно, остается возможность, что я просто вчитываю его в два совершенно разных и ничем, помимо имени режиссера-постановщика, не связанных произведения. Это хорошо известный эффект: выберем наугад два разных культурных объекта — и между ними непременно обнаружится поразительное сходство. Но в своих, может быть, пристрастных поисках я руководствуюсь ощущением, что при всех различиях эти два фильма в равной степени отмечены одной важной особенностью: оба делают предметом критической рефлексии породившие их культурные и медиальные конвенции.

«Сансет бульвар», режиссер Билли Уайлдер

Зачин «Сансет бульвара» представляет собой вариацию на одну из типичных для нуара тем: герой попадает в богатый дом и знакомится с его хозяйкой — и можно не сомневаться, что знакомство это выльется в роман, а роман закончится роковой развязкой. Сам Уайлдер однажды уже снял фильм на подобный сюжет — «Двойную страховку» (Double Indemnity, 1944), может быть, лучший образец жанра первого, «романтического», периода, где все события представлены как один большой флэшбэк, что тоже типично для жанра. Смертельно раненный герой рассказывает свою историю — всю цепь событий, которые обретают смысл в свете финального провала, как выясняется, предрешенного с самого начала, с той самой первой встречи с роковой незнакомкой. Это запоздалое понимание позволяет герою перед смертью освободиться от нарциссического самообольщения и посмотреть на вещи со стороны взглядом беспристрастным и самокритичным.

В «Сансет бульваре» Уайлдер предлагает более радикальный вариант такого повествовательного приема: «реалистическая» мотивировка, оправдывавшая ретроспективную дистанцию, отброшена (что лишний раз подтверждает мою мысль о «модернизме» Уайлдера); история излагается героем, который уже мертв. Дистанция между закадровым голосом и персонажем, действия которого этот голос комментирует, увеличивается; звучащая в нем ирония — в сущности, не слишком уместная в изложении столь печальных событий — воспринимается как знак барьера, разделяющего две ипостаси главного персонажа. Впрочем, зритель не сразу понимает смысл этого разделения (между жизнью и смертью). Оно, как говорил Юрий Тынянов, не столько дано, сколько загадано.

«Сансет бульвар»

В прологе фильма мы видим полицейские машины, прибывающие на место преступления — к дому кинозвезды, где в бассейне плавает труп мужчины. «Он всегда хотел иметь бассейн», — звучит голос невидимого комментатора. При этих словах нам демонстрируется странный кадр — тело, увиденное снизу, со дна бассейна, с искаженными, анаморфированными фигурами полицейских на заднем плане. В 1950 году снять такой кадр было довольно непросто, но Уайлдер не отступался от своего замысла; в итоге, как известно, на дне бассейна было размещено зеркало и отраженные в нем фигуры снимались сверху. Кому бы мог принадлежать этот взгляд? Единственный ответ, приходящий в голову, гласит: тому же, кому принадлежит этот голос, — вездесущему субъекту, который говорит о человеке, плавающем в бассейне, в третьем лице, чтобы вслед за этим перейти на первое. (Кадр снизу служит здесь своего рода визуальным эквивалентом метаязыка, причем более акцентированным, чем привычная съемка «с точки зрения Бога».) В финале перспективы совпадут, выяснится, что речь идет об одном и том же персонаже. Весь фильм и есть не что иное, как история совпадения разорванного и запутавшегося в собственных противоречиях героя с самим собой, его движения в сторону обретения самоидентичности, то есть к смерти, из перспективы которой и открывается законченный вид на его жизнь. «И мертвые расскажут то, о чем молчали при жизни, ибо они мертвы». Какую же историю расскажет нам мертвый персонаж?

Начинающий сценарист Джо Джиллис (Уильям Холден) случайно оказывается в доме полузабытой звезды немого кино Нормы Десмонд (Глория Свенсон), которая живет грезами о триумфальном возвращении на экраны в качестве исполнительницы главной роли в фильме, снятом по ее же собственному сценарию. Сценарий непомерно длинен и помпезен, и Джо берется отредактировать его, а заодно становится любовником Нормы и окончательно переселяется в ее дом. Джо тяготит роль жиголо, но отказаться от нее он не в силах; Норма вызывает в нем смешанные чувства — он и презирает, и жалеет ее, а временами, кажется, даже восхищается этой эгоцентричной, взбалмошной и по-своему незаурядной женщиной. А главное — он попадает в тотальную зависимость от нее. Внешний мир отступает все дальше и дальше. В тщетной попытке вырваться из своей комфортабельной тюрьмы Джо сближается с начинающей сценаристкой — «нормальной» девушкой, стопроцентной американкой Бетти Шефер (Нэнси Олсон), но та, узнав о его связи с Нормой, рвет отношения с Джо. А когда он, в свою очередь, пытается бросить любовницу, та в припадке отчаяния стреляет в него из револьвера.

Помимо буквального, диегетического значения в этом фильме можно различить еще, по крайней мере, три смысловых уровня разной степени проявленности. Прежде всего, как это не удивительно, бросается в глаза его аллегорическое измерение. Разумеется, речь идет об аллегории в модернистском понимании, в соответствии с которым основным содержанием произведения является его медиум, то есть формальные средства, использованные для его создания. «Сансет бульвар» — фильм о кино, о том, как жизнь подражает искусству и выстраивается в соответствии с его искусственными требованиями. Действие происходит в Голливуде, все действующие лица связаны с киноиндустрией, а многие актеры играют практически сами себя: в роли Нормы Десмонд — звезда немого кино Глория Свенсон, в роли ее бывшего мужа и режиссера Макса фон Майерлинга — режиссер и актер Эрих фон Штрогейм, режиссер Сесиль Де Милль вообще выступает под собственным именем, а несколько «безымянных» эпизодических персонажей (гости Нормы) авторизуются в финальных титрах. Вдобавок к этому сюжет фильма может быть прочитан как история создания фильма. Норма и Джо совместно работают над сценарием пеплума «Саломея», главную роль в котором должна исполнить бывшая звезда. Правда, попытки его реализации заведомо обречены на провал, но в известном смысле Норма все же добивается своего. Ей удается превратить печальную развязку ее романа с Джо в собственный бенефис: в финаль-

«Сансет бульвар»

ной сцене она является полицейским репортерам в образе своей героини. Норма-Саломея оказывается злой музой кинематографа, вампиром, паразитирующим на жизни. Она и есть живая аллегория киноискусства.

Второй, «тематический», уровень значения тоже достаточно очевиден: со всей откровенностью «Сансет бульвар» взывает к психоаналитическому прочтению. Не будем уклоняться от этого требования — для того чтобы выполнить его, вовсе не нужно обладать глубокой осведомленностью в теории Фрейда и его продолжателей. Сюжет фильма напоминает воплотившуюся наяву (вер-

«Туз в рукаве»

нее, на экране — в пространстве, словно нарочно придуманном для реализации грез) эдипальную фантазию. Норма Десмонд не только в силу возраста годится в матери Джо Джиллису. Ее делает таковой и ее более высокий социальный и имущественный статус, и ее роль «матери кинематографа», в котором Джо совершает свои первые и, как выясняется, последние шаги. Но дело даже не в том, что Норма «подходит» на роль матери Джо, — скорее, в том, что он сам хочет видеть ее в этой роли. Речь идет о «фаллической матери», тирански подавляющей волю Джо Джиллиса и в то же время позволяющей ему погрузиться в уютное безвременье, в состояние полной изоляции от внешней дискомфортной среды, отношения с которой у него складываются явно не лучшим образом.

Отец тоже имеется — в этом качестве выступает бывший муж и нынешний слуга Нормы Макс фон Майерлинг. Но, в отличие от Эдипа, Джо Джиллису не требуются никакие усилия для его устранения: он и так устранен, кастрирован, феминизирован, превращен в заботливого евнуха. Макс — самый трагический из персонажей, перед ним пасует ирония общей интонации фильма. Во многом это объясняется харизматичностью Эриха фон Штрогейма, наделившего ею и свой персонаж. Положение Макса двусмысленно. Напрашивается сравнение с гегелевским Рабом, который, будучи «отчужден», низведен

до положения вещи, одновременно приобретает беспредельную власть над своим Господином (в данном случае — госпожой), созидая для него мир. Правда, этот мир представляет собой фантом. Всеми силами Макс поддерживает в Норме уверенность в ее немеркнущей славе (пишет ей письма от имени несуществующих поклонников) и оберегает ее от встречи с горькой истиной. Истина же состоит в том, что Норма как актриса мертва, и в изображении ее непосредственного окружения Уайлдер тонко создает ощущение кладбища: особняк Нормы напоминает мавзолей, где все покрывает слой пыли, а гости, навещающие его, и вовсе похожи на живых мертвецов — высохшие и безмолвные, как и подобает актерам немого кино. Но Макс придает этому миру видимость жизни, творит его по законам кинематографической иллюзии, оставаясь режиссером даже в ливрее дворецкого. На краткий миг его истинное лицо является нам в финальной сцене, где Макс властным голосом приказывает направить свет прожекторов на полубезумную Норму в роли Саломеи.

Герой Уильяма Холдена разрывается между двумя желаниями: между «танатологическим» стремлением вернуться в, казалось бы, навеки потерянный материнский Рай и стремлением бежать из него. Точнее, бунтуя против своей властной матери и предпринимая вылазки во внешний мир, он на самом деле едва ли готов идти до конца. Скорее уж эти вылазки укрепляют в нем чувство вины — сыновнее чувство, как бы подтверждающее характер его отношений с Нормой. Ведь это он в решающий момент подталкивает свою подругу Бетти к разрыву. И если бы не выстрел, как знать — может быть, он благополучно вернулся бы к своей любовнице. Ключом к невротической подоплеке его поведения служат слова, уже процитированные выше: «Он всегда хотел иметь бассейн...» Если дом Нормы Десмонд — это материнское тело, то бассейн — это, разумеется, утроба: ее-то и хотел иметь в своем распоряжении Джо Джиллис, не отдавая себе отчета в том, что отсюда обратной дороги нет. Как бы то ни было, он и впрямь реализует свою мечту — пусть и не совсем так, как он того хотел.

Психоаналитическое прочтение «Сансет бульвара» отчасти подготавливает нас к третьему, наименее очевидному смыслу этого фильма — социально-критическому. В этом «семейном романе» предметом описания служит «ущербная семья», все члены которой в той или иной степени извращены и невротичны. «Сансет бульвар» изображает современного мужчину-американца как инфантильного, безответственного подростка, лишенного возможности опереться на отцовский авторитет и неспособного избавиться от контроля со стороны сильной матери. Актер Уильям Холден в силу своего актерского амплуа ассоциировался с фигурой «типичного американца» и получил известность благодаря ролям мужчин-подростков, безответственных и несамостоятельных. Он не похож на обычного героя film noir — человека более зрелого и если не циничного, то, во всяком случае, опытного (по крайней мере, таким он кажется при поверхностном знакомстве). Думаю, в начале 50-х годов смысл подобного кастинга был вполне внятен для американской аудитории. Ирония фильма состоит в том, что жизнь ничему не учит героя — научить его может только смерть. Голос, комментирующий события его биографии, — это голос «повзрослевшего» Джо Джиллиса, который обрел способность к самокритике, но, увы, по понятной причине уже не может реализовать эту способность на деле. Впрочем, в этом пункте «социальная критика» переходит в экзистенциальную. Истина, в ней заключенная, универсальна.

Это социально и экзистенциально критическое измерение помогает перекинуть мост от «Сансет бульвара» к следующему фильму Уайлдера, в котором обнаруживаются те же самые уровни значения, но степень их кристаллизации обратно пропорциональна его предыдущей работе. Это значит, что тот смысл, который едва угадывается на семантическом горизонте «Сансет бульвара», в «Тузе...» просматривается с максимальной отчетливостью. И наоборот: аллегорическое, рефлексивное измерение второго фильма не сразу бросается в глаза, но тем сильнее производимый им эффект.

Герой «Туза в рукаве» не похож на Джо Джиллиса. Репортер Чарлз «Чак» Тейтум (Кирк Дуглас) решителен, предприимчив, циничен, обаятелен — настоящий современный конкистадор, готовый на все ради славы и успеха. Даже его неудачи являются следствием его чрезмерной активности, в том числе сексуальной (причина одного из увольнений — роман с женой главного редактора). Изгнанный отовсюду, внесенный в черные списки всех крупных газет, он не отчаивается. Он готов начать с самого нуля — уверенности в себе ему не занимать. И вот он становится штатным репортером заштатной газетенки в Альбукерке, где в его обязанности входит писать заметки о событиях, масштаб которых не превышает границ штата. Целый год он вынужден заниматься этой рутинной работой; на его месте сломался бы всякий, но не он. Во время очередной поездки в глубинку Чак сталкивается с несчастным случаем: мексиканца по имени Лео Миноса (Ричард Бенедикт), промышлявшего в качестве «черного археолога» в пещере рядом с древним индейским поселением-пуэбло, завалило камнями во время обвала. Герой бесстрашно лезет в подземелье, куда местные не рискуют сунуть нос, а затем организует спа-

«Туз в рукаве»

сательные работы. Сразу же выясняется, что последствия завала можно ликвидировать довольно быстро с помощью установки опор. Но такой вариант не подходит нашему герою, для которого этот несчастный случай — самый что ни на есть счастливый. Но нужно время, чтобы новость распространилась как можно шире, а ничтожный инцидент перерос в общенациональную сенсацию. Пуская в ход свой талант манипулятора, Чак инициирует гораздо более длительный и трудоемкий процесс: необходимо пробить шахту в горе и через нее вытащить бедолагу на свет божий.

Вскоре к месту происшествия слетаются репортеры со всей страны, не говоря уж о досужих зеваках. Пустыня преображается от заполнивших ее автомобилей и трейлеров. Доходы мотеля, который держит жена Лео Миносы Лоррейн (Йен Стерлинг), резко взлетают — а ведь она намеревалась воспользоваться случаем и бросить мужа-неудачника. Теперь ей по требованию Чака приходится разыгрывать из себя преданную и любящую жену. Чак заблаговременно заключил сделку с местными властями и теперь единолично распоряжается всей информацией — а заодно жизнью и смертью Лео, смирно до-

«Туз в рукаве»

жидающегося своей участи. С альбукеркской газетенкой покончено; с позиции хозяина положения Чак диктует собственные условия газетным магнатам, и те вынуждены их принимать. Спасательные работы идут своим чередом, но вот незадача: горе-археолог рискует не дожить до дня своего избавления. Настает день, когда этот риск, поначалу казавшийся столь незначительным, перерастает в реальность, когда счет идет на часы. Чак бы и рад исправить положение, но время упущено. Лео умирает, и репортер самолично объявляет о его смерти. Он не из тех, кто увиливает от ответственности: смертельно раненный Чак добирается до редакции «Альбукерке Сан», чтобы сделать там свое последнее заявление.

Это одна из самых жестких сатир в истории кино, где достается всем — и власть имущим, готовым на все ради победы на выборах, и простым обывателям, падким до сенсаций, и, разумеется, «свободной прессе», эти сенсации фабрикующей. «Туз в рукаве» диагностирует рождение общества, в котором извечная воля к власти получила специфическую область самореализации — массмедиа. Это власть над умами, над воображением, над психикой. У нее есть исторический предшественник и прототип — религия. В подтверждение этой аналогии место, где происходит несчастный случай, имеет сакральный статус и до сих пор вызывает мистический страх у местного населения. Как новая информационная религия массмедиа тоже нуждаются в периодических жертвоприношениях для поддержки собственного авторитета. Медиальные жрецы рыщут по миру в поисках всевозможных катастроф и несчастных случаев, а в отсутствие таковых готовы их инсценировать. Политическая власть тоже нуждается в их помощи — без нее она нелегитимна, как и в прежние исторические эпохи. Сегодня все это кажется набором трюизмов, но следует помнить, что фильм Уайлдера снят в 1951 году, задолго до появления самого понятия «медиакритика».

Незаметно мы перемещаемся с одного уровня значения на другой, от социальной сатиры переходим к психоанализу, предметом которого, однако, служит не столько индивидуум, как в «Сансет бульваре», сколько толпа, приводимая в состояние истерии благодаря совместным манипуляциям медиальных жрецов и политических лидеров. Словом, речь идет о массовой психологии. Но если в версии Фрейда эта психология определяется отношением масс, с одной стороны, и лидера — с другой, то картина, нарисованная Уайлдером, более сложна. В ней участвуют три члена, каждый из которых связан с двумя другими особого рода отношениями: толпа, лидер (жрец) и жертва. Лидер, в качестве которого выступает Чак, вовсе не является сувереном, напрямую гипнотизирующим массы. Его роль во многом теневая. Он запускает механизм и подбрасывает горючее в топку, но не он этот механизм сконструировал, и главный герой представления — тоже не он. Это жертва, Лео. Сам по себе он бессилен и буквально парализован (в отличие от деятельного, экспансивного Чака), но внимание толпы сконцентрировано на нем. Он создает вокруг себя социум — импровизированный трейлерный поселок у места катастрофы.

Парадоксальным образом обездвиженная, превращенная в зрелище жертва скрыта во мраке пещеры. Единственный, кто имеет к ней доступ, — это Чак, и с ним одним у Лео устанавливаются подлинно личные отношения. В какой-то момент у зрителя складывается стойкое ощущение, что хотя именно Чак является виновником мучений мексиканца и хотя разница в их положении очевидна, тем не менее они здесь — заодно. Они вдвоем противостоят безликой массе, жадно ожидающей исхода. Грань между жрецом и жертвой, лидером и козлом отпущения тонка. Так оно и оказывается: смерть одного влечет за собой смерть другого. Но не следует спешить с выводами: смерть Чака, строго говоря, не предусмотрена правилами игры. Это его личный выбор, по сути дела, Чак совершает самоубийство — сначала профессиональное, а затем и физическое. Только так он может разорвать контракт с дьяволом, выйти из по-

рочного круга, а правильнее сказать, треугольника, образуемого толпой, жертвой и самим жрецом.

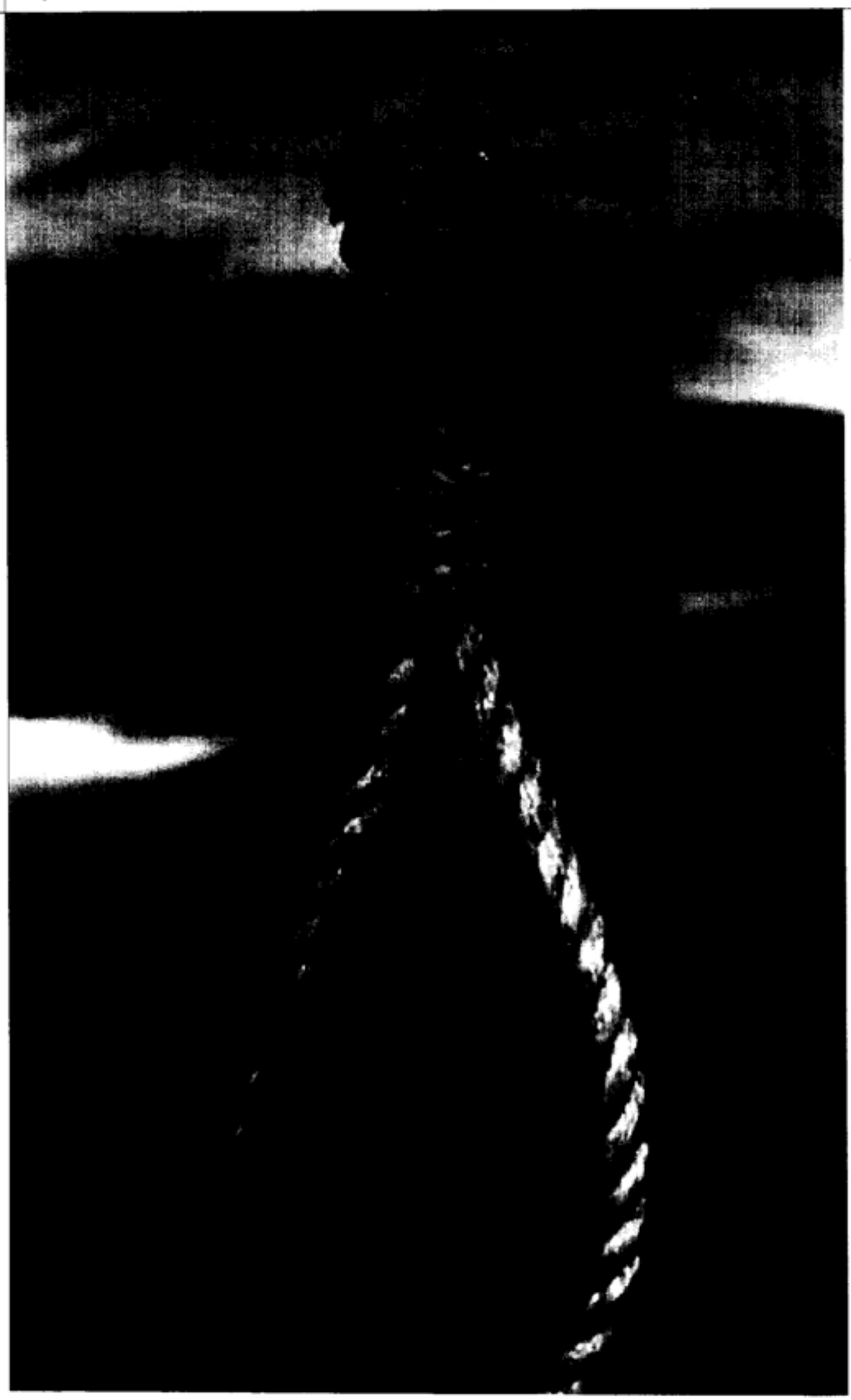
Взаимоотношения между членами этой триады настолько напряжены, а драматургия фильма настолько выразительна, что для понимания его аллегорической составляющей требуется определенная дистанция. И что же обнаруживается в этом случае? Несмотря на отсутствие прямых отсылок к миру кинематографа, в фильме в изобилии представлены другие медиа — печать, радио, фотография, реклама, — результатом синтеза которых должен стать звуковой фильм. Пространство вокруг горы, где ведутся спасательные работы, трактуется как съемочная площадка, заполненная массовкой, а Чак выступает в качестве режиссера-постановщика. Он «работает» с исполнителями главных ролей, объясняя, как им нужно вести себя перед камерой. В особенности красноречивы эпизоды, где Чак поднимается на кране над площадкой или где он обращается к толпе с помощью рупора. Всё это технологии, которые наверняка использовались и при создании этого фильма (например, при съемке массовых сцен с высоты птичьего полета). Я бы даже сказал, что эти мотивы предвещают скорый взлет исторического фильма с типичными для него массовыми сценами — жанра, в котором будет блистать Кирк Дуглас (например, в «Спартаке» Стэнли Кубрика, вышедшем в 1960 году).

Подземелье как скрытое средоточие поставленного героем фильма-спектакля на аллегорическом уровне значения прочитывается как цитата из Платона с его знаменитой притчей о пещере, иллюстрирующей идею об иллюзорном характере физической реальности. Сходство ситуации, изображенной Платоном, с ситуацией кинопоказа давно стало общим местом критики массмедиа. Причем эта аналогия действует в обоих направлениях: платоновский миф определенным образом интерпретирует кинематографическую реальность, но и эта реальность, в свою очередь, наполняет миф новым значением, побуждая нас обратить внимание на такие детали, которые во времена Платона существенной роли не играли. Я имею в виду то обстоятельство, что платоновские зрители, чьи взгляды прикованы к экрану с проплывающими по нему тенями, являются жертвами манипуляции со стороны невидимых кукловодов, фабрикующих иллюзорную реальность квазикинематографического спектакля.

Стоит еще раз обратить внимание на тот факт, что, будучи центром всеобщего внимания, жертва остается, строго говоря, невидимой. Лео обеспечивает алиби медиальному спектаклю, разворачивающемуся снаружи, но сам из него материально устранен. Все, чем довольствуются зрители, — это фиктивные образы, поставляемые ей режиссером. Такая ситуация в точности соответствует природе кинематографического зрелища — природе, которую теоретики-формалисты (в частности, Тынянов) назвали «абстрактной», противопоставляя ее «конкретности» театра, где на сцене присутствуют реальные тела актеров. Но еще точнее специфику кинематографа выражает характерная для него невидимость не актера, а зрителя. Если в театре существует обоюдная видимость сцены и зрительного зала, то в кино актер, видимый нами пусть не во плоти, а как изображение, по этой самой причине нас видеть не может. Акцентируя этот принципиальный момент, Уайлдер одновременно ставит его под сомнение. Он превращает зрителей (людей, собравшихся к месту происшествия) в актеров, подлинных участников этого спектакля, то есть делает их видимыми.

Кино вовсе не исключается из той картины массового помешательства, которая изображена в фильме, — оно незримо присутствует в ней. Тем самым авторефлексивное значение переходит обратно в социально-критическое, образуя замкнутый семантический круг — или, скорее, треугольник — почти как в предыдущем фильме Уайлдера, но, если угодно, с другим соотношением сторон.

Ч Т Е Н И Е



ФЕДОР БАБЕНКО

Сорок пятый

Весна. Голубое небо, зелень листвы, пение птиц. Белое облако медленно ползет над нами, проплывает над колючей проволокой. Ее острые шипы закрывают от нас природу.

Железные ворота с надписью «Jedem das seine» открываются. Внутрь заходит офицер СС. Скрип железа и нарастающий рык собак заглушают пение птиц. Грязные люди в полосатых робах толпятся на плацу перед бараками. Офицер СС делает шаг в их сторону. За ним идут русские солдаты с ППШ. Они заводят в открытые ворота остальных эсэсовцев.

Люди в полосатых робах стоят молча. Наконец один из них кидается на ближайшего эсэсовца. Узники хотят разорвать его на части, но русские дают короткую очередь в воздух. Они оттесняют узников и берут эсэсовцев в кольцо. Лай собак продолжается.

Русский майор с обожженным лицом дает отмашку, чтобы уводили эсэсовцев, но узники преграждают дорогу.

М а й о р. Товарищи узники! Соблюдайте спокойствие! Вы освобождены Красной Армией. Вы свободны! Скоро вы будете дома! Все злодеи будут сурово наказаны!

Узники никак не реагируют на эти слова. Один из них, блондин с красным треугольником на груди, громко переводит.

Б л о н д и н (*по-немецки*). Мы освобождены Красной Армией, скоро будем дома. Злодеи будут наказаны.

Майор подзывает переводчика к себе.

Узники продолжают обступать русских и эсэсовцев.

М а й о р. Соблюдайте спокойствие! Все злодеи будут наказаны!

П е р е в о д ч и к (*повторяет по-немецки*). Соблюдайте спокойствие! Все злодеи будут наказаны!

Узники стоят молча.

Русские расстреливают овчарок в загоне. Собачий лай с каждым выстрелом утихает. Наступает тишина. Офицер СС протягивает фуражку с «мертвой головой» каждому пленному эсэсовцу. Те поочередно вытаскивают из нее бумажки. С дрожью раскрывают их и с облегчением выдыхают. Все, кроме четверых.

Узники расступаются, по «коридору» проводят четырех рядовых эсэсовцев. На их шеи накидывают петли автоматической виселицы. Тишина.

Майор дает отмашку. Под виселицей откидывается пол, четыре тела летят вниз. У троих шеи ломаются сразу. У четвертого начинается удушье. Он наливается краской, хрипит, дергается. Все смотрят на это, стоят неподвижно.

Майор тянет руку к кобуре, достает пистолет и наводит на четвертого висельника, но Переводчик останавливает его, чтобы мучения эсэсовца продлились. Хрип стихает, но висельник еще жив, глаза смотрят в небо. Раздается выстрел. В сердце. Убит. Все четверо мертвы, их тела мерно покачиваются на веревках. Переводчик всматривается в повешенных. Он настолько напряжен, что даже не моргает.

Тишина. Слышен только скрип веревки, трущейся о деревянную балку.

Тихий-тихий скрип деревянных колес.

Развилка дороги. Видавший виды военный мотоцикл, весь искореженный пулями, со вмятинами тут и там, врезался в указательный дорожный столб. Переводчик пытается вытащить свой драндулет из-под тяжелого столба.

На нем уже нет лагерной робы, он одет в гражданскую одежду, правда, с чужого плеча.

Переводчик быстро устает, переводит дыхание, останавливается.

Скрип колес нарастает. Переводчик только теперь слышит его и оборачивается.

По дороге едет деревянная телега, запряженная тощей кобылой. Пожилой кучер устало держит вожжи.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Добрый день! Добрый!

Кучер нехотя кивает в ответ. Едет дальше. Переводчик идет рядом с телегой.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Не подскажите, мне на Данциг надо, это в какую сторону?

Кучер пожимает плечами и едет дальше.

П е р е в о д ч и к. Хоть приблизительно. Вы же местный.

Кучер отрицательно мотает головой.

П е р е в о д ч и к. Ну, может, хоть...

Кучер отрицательно мотает головой.

П е р е в о д ч и к. Ну что ж, спасибо. Хорошего вам дня.

Переводчик останавливается. Кучер молча уезжает. За высокими бортами телеги лежит гроб.

Переводчик оглядывается по сторонам, больше помощи ждать неоткуда. На секунду замирает, наклоняется, всматривается в траву на обочине. Раздвигает листья и видит гнездо, полное яиц. Бережно берет одно яичко, рассматривает его и жадно выпивает. Тщательно облизывает скорлупку и пальцы, чтобы ни одна капля не пропала. Улыбается. Хочет выпить и остальные, но сдерживается. Берет гнездо в руки и уходит вслед за стариком. С ветки дерева за ним наблюдает птица.

До открытых ворот хутора остается всего тридцать метров. Тощая кобыла пытается вытянуть телегу с гробом из придорожной канавы. Кучер и еще трое пожилых немцев подталкивают телегу, но их сил не хватает — заднее колесо остается в канаве.

Переводчик подходит к хутору. Он молча отдает гнездо с яйцами стоящему у ворот пятому немцу и направляется к телеге, чтобы помочь.

К у ч е р. Спасибо, не надо.

П е р е в о д ч и к. Мне не сложно, давайте.

Он берется за упряжь, но кучер мягко его отталкивает.

К у ч е р. Спасибо, но мы справимся сами.

П е р е в о д ч и к. Но мне не сложно.

И снова берется за упряжь. Кучер снова его отталкивает, уже чуть жестче.

К у ч е р. Спасибо, мы справимся.

П е р е в о д ч и к. Но...

К у ч е р. Вы, кажется, спрашивали, где Данциг? Он в той стороне.

Показывает рукой направление. Телега начинает скатываться в канаву, и кучер обеими руками хватается за упряжь. Стоящий у ворот немец хромая подходит к Переводчику и возвращает ему гнездо.

Х р о м о й н е м е ц. Уходите, не задерживайтесь.

П е р е в о д ч и к. Почему?

Х р о м о й н е м е ц. Просто уходите, не спрашивайте. Пожалуйста. Так будет лучше. Пожалуйста. Уходите.

Кобыла ржет, ее все сильнее затягивает в канаву. Пожилой немец отскакивает от колеса, телега на полкорпуса съезжает с дороги. Переводчик одним движением скидывает с себя пиджак и прыгает в канаву.

К у ч е р. Стойте!

Но тот уже пытается вытолкнуть телегу. Кучер замечает на его левой руке татуировку с лагерным номером и медленно отпускает упряжь.

П е р е в о д ч и к. Ну! Давайте! Еще чуть-чуть!

Сил пожилых немцев не хватает, они отпускают телегу. Переводчик остается единственным, кто пытается вытолкнуть ее на дорогу.

Кобыла ржет. Телега сваливается в канаву. Переводчик отпрыгивает. Гроб соскальзывает и падает на землю. Крышка не выдерживает удара и слетает.

Хромой немец хватается за голову двумя руками. Все стоят молча и смотрят то на гроб, то на татуировку. Издалека доносится еле слышный шум мотора. Кучер лезет за пазуху и достает пистолет, но Переводчик не видит этого. Он нагибается и поднимает со дна канавы гранату. Весь гроб забит до отказа оружием, что-то вывалилось наружу.

П е р е в о д ч и к. Что это?

Показывает гранату.

К у ч е р. Положи на место и медленно отойди.

П е р е в о д ч и к. Я спрашиваю, что это?

К у ч е р. Положи гранату на место.

П е р е в о д ч и к. Конечно.

Рев мотора нарастает, но никто этого не замечает. Кучер наставляет пистолет на Переводчика, а тот натягивает чеку гранаты. Остальные немцы медленно-медленно отходят назад.

Несущийся по дороге грузовик останавливается в полусотне метров от телеги. Из кабины выглядывает русский лейтенант.

Кучер стреляет. Переводчик падает. Комья земли. Взрыв гранаты. Невыносимый свист. Беззвучное ржание. Глаза кобылы. Убегающие ноги. И дерево, молодое зеленое дерево. Комья земли. Ртом воздух. Глаза закрыты. Невыносимый свист. Тишина. Раздавленное гнездо.

Звуки возвращаются. Кобыла убита. На дороге несколько небольших воронок. Ворота хутора нараспашку. Русские солдаты накладывают на простреленное левое плечо Переводчика бинты, останавливая кровь. Четырем пожилым немцам скручивают руки и по одному отводят к грузовику. Пятый лежит на земле, его лицо прикрыто тряпкой. Он мертв.

Солдат-кавказец находит в гробу с оружием пачку листовок и показывает их лейтенанту. Другой солдат выходит со двора хутора, рассматривая новенькую гармонь «Хонер». Напевает песенку. Переводчика рывком ставят на ноги. Больно.

П е р е в о д ч и к (*тихо*). Осторожно.

С о л д а т. Опа, товарищ лейтенант.

Л е й т е н а н т. Да?

С о л д а т. Тут это... Кажись, русский знает.

Л е й т е н а н т. Русский? Смотри ж ты. (*Солдату-кавказцу.*) Сократ, досчитай стволы и грузите в кузов.

С о к р а т. Опять Сократ? Я что, самый умный? Всегда Сократ.

Начинает считать. Лейтенант осматривает Переводчика с головы до ног.

Л е й т е н а н т. Ну, давай рассказывай.

П е р е в о д ч и к. Про что?

Л е й т е н а н т (*показывает на гроб с оружием*). Про это. Какова численность диверсионного отряда. Цель. Много ваших еще тут прячется?

Переводчик. Я не диверсант. Я здесь случайно.

Мимо проводят кучера.

Кучер (*по-немецки*). Русский прихвостень. Оно и видно. Жидовская шавка. Ты позор родины. Слышишь?

Лейтенант. Спокойно.

Кучер (*по-немецки*). Ты мне не указывай. Война не кончилась. Ответите за все. За мою землю, за мою жену и дочку, за моих не рожденных внуков!

Лейтенант (*солдату с гармонью*). Сапогов, грузи его уже!

Сапогов. Есть.

Заталкивает кучера в кузов.

Кучер (*по-немецки*). Ничего. Мы еще вернемся. Возмездие будет.

Сапогов. Вот зачем ты ругаешься? Взрослый человек. Даже, можно сказать, пожилой. Ай-ай.

Лейтенант. Чего он так взъелся?

Переводчик. Не знаю. Думаю, он у них главный.

Лейтенант. А ты, значит, не главный?

Переводчик. Нет. Нет. Я не с ними. Я вот.

Хлопает себя по несуществующим карманам. Спохватывается. Поднимает с земли пиджак, достает какой-то документ. Лейтенант читает, потом смотрит на левую руку с татуировкой. Переводчик для убедительности поднимает руку в приветствии «рот фронт». Лейтенант нехотя отвечает тем же. К кузову ведут хромого немца.

Хромой немец (*Переводчику, по-немецки*). Прошу, скажите им, что я не хотел. Меня заставили. Грозили убить. Обязательно скажите, что я здесь ни при чем.

Лейтенант. А это кто?

Переводчик. Не знаю.

Лейтенант. Ясно. А...

Сократ. Сорок семь, товарищ лейтенант. Двадцать карабинов. Остальные люгеры. И три МП-40. Всего сорок семь. Все исправны и уже погружены.

Лейтенант. Во-о-от. А говорил, что не самый умный, а, Сократ?

Сократ. Что я, деда моего Сократ звали. Умный был. Все его знали. В каждом селе. Кого хочешь спроси. Знаешь Сократа? Знаю, говорят. Такой был умный.

Лейтенант. Ладно, умный, давай грузи этого.

Показывает на Переводчика.

Сократ. Понял.

Сократ начинает связывать руки Переводчику.

Переводчик. Стойте. Я не враг. Я же против этих. Что вы делаете? Товарищ лейтенант! Товарищ!

Лейтенант. Вяжите, вяжите. Товарищ ты или нет, выясним. Так, Сократ, где опять Давлятшин?

Из-за хутора выходит сержант Давлятшин с какой-то вазочкой в руках.

Давлятшин. Здесь я. Все чисто. Возле хутора никого, никаких следов.

Лейтенант. Давлятшин, да зачем тебе еще одна ваза-то?

Давлятшин. Надо.

Лейтенант. Ладно, всё. Все в кузов, отправляемся.

Сапогов с гусем под мышкой и гармонью за спиной смотрит на мертвого немца на земле.

Сапогов. Похоронить бы.

Лейтенант. Ничего. Наших они не хоронили.

Сапогов. Так то ж они ж, все ж таки.

Лейтенант. Ничего, с соседнего хутора похоронят. А сейчас время, время.

Переводчика закидывают в кузов. Он оказывается напротив кучера. Оба сверлят друг друга взглядами. Кучер улыбается. Сапогов пробует пару

аккордов на гармони. Грузовик отъезжает. Переводчик отворачивается и смотрит на разбитую телегу с мертвой кобылой, оставшуюся перед хутором.

Белый пар идет из котла полевой кухни. Окраина деревушки. Медсестра заканчивает обрабатывать рану Переводчику, рядом сидят пленные с хутора. Русские солдаты стоят вокруг котла в ожидании кормежки. Местная детвора суетится рядом, у них тоже в руках мисочки и ложки.

Лейтенант разговаривает с капитаном возле колодца. Показывает найденное оружие, листовки. Капитан похлопывает его по плечу. Подходят, всматриваются в пленных с хутора.

К а п и т а н. Ладно, Васильев, уводи этих. Позже разберемся. И двух солдат поставь в охрану. Только сытых. И чтоб глаз с них не спускали.

С о л д а т. Есть.

К а п и т а н (*лейтенанту*). Ну а сейчас обедать. Только руки сначала.

Молоденькая немочка поливает им из кувшина. Пленных поднимают и ведут к сарайчику мимо офицеров. Переводчик останавливается.

П е р е в о д ч и к. Товарищ капитан, разрешите сказать.

Капитан вопросительно смотрит на лейтенанта.

Л е й т е н а н т. А, этот. Черт его знает, коммунист, говорит, интернационалист, что ли. Вот.

Протягивает документы Переводчика. Капитан пробегает глазами. Пленных немцев заводят в сарай и запирают на засов.

К а п и т а н. Откуда русский знаете?

П е р е в о д ч и к. С детства. Родители знали.

К а п и т а н. Направляетесь куда?

П е р е в о д ч и к. Данциг.

К а п и т а н. Цель?

П е р е в о д ч и к. Семья там. Жена, сын. Четыре года не видел.

К а п и т а н. За что сидели?

П е р е в о д ч и к. За правду.

К а п и т а н. За чью правду?

П е р е в о д ч и к. Товарищ капитан. Я член компартии с двадцать восьмого года. Я боролся...

К а п и т а н. Ладно, ладно. Понятно все. (*Возвращает документы.*) Держите. Документы в порядке. Только давайте есть уже, голодный, жуть.

Переводчику поливают на руки. Его сажают за офицерский стол. Продуктов много. Переводчик долго вертит в руках красивые приборы, после чего пододвигает к себе тарелку. Офицеры уже наворачивают.

К а п и т а н (*лейтенанту*). Возьмешь его с собой. Все равно в Пруссию отправляетесь.

Л е й т е н а н т. Так ради него крюк делать, что ли, товарищ капитан?

К а п и т а н. Ничего, не опоздаете. Успеете. Возьмешь с собой.

Л е й т е н а н т. Есть взять с собой. Да только...

К а п и т а н. Никаких «только». (*Показывает на зелень.*) Вот это попробуй.

Л е й т е н а н т. Вкусно.

К а п и т а н. А ты, немец, не робей, ешь.

П е р е в о д ч и к. Спасибо.

К а п и т а н. Вот смотри, немец. Вокруг смотри. Дома, поля, коровы есть. Чисто все, по-немецки. Чего вам в Германии не сиделось? А?

Переводчик откладывает приборы. Собирается ответить, но его перебивает автоматная очередь. Со всех сторон раздается стрельба. Выстрелы звучат повсюду. Офицеры бросаются на землю, вытаскивая пистолеты. Стол опрокинут. Лейтенант прикрывает собой молодую немочку, которая дрожит от страха. Переводчик спокойно лежит на земле. Вся детвора разбежалась. Солдаты заняли оборону где кто сидел.

К а п и т а н. Твою мать, что?

Прямо на капитана бежит солдат и стреляет из ППШ в воздух. Он кричит. Громко кричит.

С о л д а т. Товарищ капитан! Победа! Победа! Полная и безоговорочная! Всё! Победа! Всё!

Все перестают прятаться. Капитан смотрит на солдата, а потом резко бросает его через бедро. Его скручивает радикулит, но он смеется. Лейтенант разбивает тарелки. Немочка с недоумением смотрит на всех. Солдаты обнимаются, радуются. Кто-то тихо сидит на обочине, лицо закрыто руками, не шевелится. Раненый начинает остервенело разматывать бинты.

Переводчик осторожно поднимает с земли еду, кладет ее на тарелку. Осматривается по сторонам. Замечает, что сарай с пленными не охраняется. Пленные пытаются открыть дверь изнутри, аккуратно палочкой приподнимая засов. Переводчик идет к сараю и садится под дверь. Рукой берет еду из тарелки и медленно ест. Все вокруг радуются, пляшут.

Группа лейтенанта и Переводчик едут в грузовике. Сапогов играет веселые мелодии на трофейной гармони. Все радуются. Поют песни. Вдруг гармонист замирает и начинает играть отрывок из Седьмой симфонии Бетховена. От растерянности все внимательно слушают. Потом лейтенант кладет руку на мехи, гармонист умолкает. Лейтенант начинает очень фальшиво петь «Ты за что любишь Ивана». Все подхватывают. Гармонист подыгрывает. Переводчик не подпевает, только улыбается.

Грузовик тормозит. Все валятся друг на друга.

Л е й т е н а н т. Что еще? Э? Сократ, что там?

С о к р а т. Почему я? Я что...

На дороге стоит офицер. Он дает отмашку. С обочины к грузовику тащат мертвеца.

О ф и ц е р. Долго ехали. Принимайте.

Солдаты подтаскивают тело к кузову. Лейтенант спрыгивает на землю.

Л е й т е н а н т. Стойте, вы чего?

О ф и ц е р. Стойте, стойте!

Солдаты опускают тело возле грузовика. Офицер разглядывает лейтенанта.

О ф и ц е р. Вы не на Гнесен едете?

Л е й т е н а н т. Нет.

О ф и ц е р. А куда?

Л е й т е н а н т. На Бутоу.

О ф и ц е р. А...

С о л д а т. Смотрите.

С другой стороны подъезжает второй грузовик. Оттуда выпрыгивает старшина. Офицер быстро подходит к нему.

У обочины лежат еще четыре тела. Возле них сидит маленький мальчик. Стоят солдаты.

С а п о г о в. Что это, а? Товарищ лейтенант?

Л е й т е н а н т. Не знаю.

Офицер возвращается к лейтенанту.

О ф и ц е р. Извини, лейтенант. Заминка вышла. Езжайте. Извините, что задержали. Бывает.

Л е й т е н а н т (*показывает на тела и на ребенка*). А это что?

О ф и ц е р. Евреи. Мертвые.

Л е й т е н а н т. Как евреи?

О ф и ц е р. Так.

Л е й т е н а н т. Как это? Отчего умерли?

О ф и ц е р. От пуль.

Л е й т е н а н т. А кто ж их убил? Тут же все чисто. Вервольфовцы?

О ф и ц е р. Кто его знает. Может, местные. Здесь польская деревня рядом. Может, они. А может, кто другой. Будем разбираться. Езжайте.

Лейтенант подходит к кузову.

С а п о г о в. Кто это?

Л е й т е н а н т. Сказал, евреи.

С а п о г о в. А кто ж их?

О ф и ц е р. Стой! Слушайте, вы же на Бутоу? Возьмите мальца, а?

Солдаты забирают с обочины последнее тело, а мальчик все так же сидит, не двигается.

О ф и ц е р. Возьмите малого. Так быстрее будет. Пока мы туда-обратно. Все равно в детский дом сдавать. Отвезите сразу. В Лаенбург, это за Бутоу, недалеко. Свидетель-то из него никакой. Зачем зря таскать его туда-обратно. Подбросьте по пути, а?

Л е й т е н а н т. Какой «по пути»? Мы и так крюк до Бутоу делаем. Не можем. У нас приказ.

О ф и ц е р. Ей, малой, кам. Сюда. Коровин, давай его сюда.

Л е й т е н а н т. Да мы не можем. Мы не успеем, у меня предписание. Лишние пять километров — труба. Не возьмем.

Солдат приводит мальчика к кузову.

Л е й т е н а н т. Не возьмем. Нам еще этого (*показывает на Переводчика*) везти. Что, всех теперь будем подбирать? Куда?

О ф и ц е р. Будь человеком, спасибо тебе.

Л е й т е н а н т. Стой!

Офицер машет рукой на прощание и садится в кузов второго грузовика. Уезжают. Перед машиной лейтенанта остается еврейский мальчик.

Все смотрят на лейтенанта.

Л е й т е н а н т. А по шее я буду получать за задержку? Или кто? А давайте всех подвозить, действительно, что скажете?

Обращается за ответом к Переводчику. Все солдаты в кузове, как по команде, смотрят на Переводчика и ждут ответа.

Грузовик медленно уезжает, оставляя на дороге Переводчика с небольшим узелком в руках и еврейского мальчика.

Из кузова им машет рукой Сапогов. Лейтенант отдает честь. Переводчик вскидывает руку: «рот фронт» и тоже машет русским.

П е р е в о д ч и к. Спасибо!

Грузовик скрывается за поворотом.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Ну, идем? Тебя как зовут?

Мальчик не отвечает.

П е р е в о д ч и к. У тебя есть имя?

Мальчик молчит.

П е р е в о д ч и к. Ясно. Понятно. Идем так.

И уходит. Мальчик остается стоять на месте. Переводчик возвращается, берет его за руку и уводит за собой.

По дороге идет колонна пленных немецких солдат под конвоем русских. На обочине дороги сидят Переводчик и еврейский мальчик. Переводчик любуется букетом полевых цветов.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Красивые? Мари такие очень любит.

Мальчик апатично жует кусочек хлеба из развернутого узелка, но Переводчик и не ждет ответа. Проходящие мимо пленные засматриваются на мальчика. Переводчик провожает их взглядом, откладывает букет на землю и замечает рядом пару скрученных гвоздей. Пытается их разомкнуть, но не получается, это головоломка, наверное. Но зато эти гвозди блестят. Переводчик дает их мальчику.

Мальчик с интересом рассматривает гвозди, трясет их, пытается разъединить. Апатия постепенно проходит.

Из колонны пленных отделяется один человек и, пока не видят конвоиры, прыгает в сторону развалин. Переводчик замечает это, но, кажется, больше никто. Конвоиры далеко.

П е р е в о д ч и к (*мальчику*). Стой здесь. Никуда не уходи.

Оставляет мальчика и бежит вслед за пленным. Пытается подать сигнал русским. Те слышат его, но не понимают, в чем дело.

Переводчик забегает в развалины, видит прячущегося среди стен пленного. Старается незаметно к нему подобраться, но тот кидается на шаткую кирпичную перегородку, пытается перелезть. Перегородка рушится под его весом. Его придавливает. Переводчик подбегает к нему. Стоит над пленным. Это еще совсем ребенок, ему лет шестнадцать, хоть он и в форме солдата.

Беглец шевелится, он еще жив. Переводчик тщетно пытается вытащить его из-под завала. Держится за раненое плечо. Ничего не получается. Кирпичи тяжелые. Переводчик выбивается из сил, сдирает руки в кровь, но ничего не получается. Переводчик кричит о помощи, но никто не приходит. Парень начинает задыхаться. Чьи-то сильные руки хватают кирпичные блоки и откидывают их. Это подбежали конвоиры. Они быстро вытаскивают беглеца из-под кирпичей. Переводчик сидит на земле и переводит дух. У него кончились все силы.

Переводчик обессиленно подходит к мальчику. Тот с замиранием сердца смотрит, как немецкий солдат жонглирует камешками (солдат специально это делает, чтобы повеселить ребенка). Переводчик подбирает букет, узелок с хлебом, хватает мальчика за руку и тащит его за собой. Вернувшиеся конвоиры быстро ставят всех в строй и ведут дальше. Минутка беззаботности закончилась.

Переводчик стоит на дороге и всматривается куда-то в силуэты домов на горизонте. Рядом с ним мальчик, но Переводчик не обращает на него внимания, он продолжает смотреть вдаль.

К ним подходит женщина в сером платье и косынке.

Ж е н щ и н а. Попрощались? Вот и славно. Пойдем со мной, малыш.

Мальчик смотрит на Переводчика. Женщина любуется изрядно увеличившимся букетом в руках Переводчика. Тот наконец отрывается от горизонта и хоть не сразу, но все-таки догадывается подарить ей пару цветков.

Ж е н щ и н а. Спасибо.

П е р е в о д ч и к (*показывает вдаль, на башню*). Скажите, это уже Мильхканнентор.

Ж е н щ и н а. Кажется, да, мы же только-только сюда перебрались. Кажется, да. Ну? Идем, малыш. Идем. Тебе понравится.

Женщина берет мальчика за руку и ведет за собой. Но мальчик высвобождается, подходит к Переводчику и сует ему в руки головоломку из гвоздей. Переводчик улыбается и отдает ее ребенку. Мальчик возвращается к женщине, и они идут к усадьбе, в которой располагается Детский дом.

Переводчик быстрым шагом уходит в сторону Данцига.

Мальчик останавливается перед входом в дом. Машет ручкой Переводчику. Но тот торопится, идет не оборачиваясь, поэтому ничего этого не видит.

Переводчик стоит на перекрестке в разрушенном городе. Перед ним указатели улиц. Названия на польском языке. Переводчик читает их про себя и пожимает плечами.

Мимо него проходит пара с детской коляской, доверху нагруженной вещами.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Добрый день. Скажите, Дарнештрассе — это которая из них?

Пара молчит. Переглядывается.

П е р е в о д ч и к. Мне нужна Дарнештрассе. Это в том направлении?

Показывает рукой. Пара кивает. Переводчик их благодарит и уходит. Пара еще раз переглядывается и быстро-быстро удаляется, оглядываясь на Переводчика.

Переводчик идет по разбомбленной улице. Нервничает. Пощипывает кадык. Замечает черную кошку на дороге. Бочком, бочком умудряется пройти

так, чтобы черная кошка не перешла ему дорогу. Улыбается и идет дальше. Кошка смотрит ему вслед.

Улыбки нет. Переводчик стоит возле калитки. Забора нет, он разрушен, осталась только калитка. Переводчик отодвигает табличку с номером дома, которая держится на одном гвозде. Там есть углубление. Переводчик достает оттуда ключ. Отпирает калитку и заходит во двор. Дом разрушен, от него остались одни руины. Будто платком, Переводчик утирает лицо букетом цветов и отбрасывает их в сторону.

Из соседнего дома выходят молодые люди. Они несут настенные часы, утварь и прочий скарб. Переводчика они не видят.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Молодые люди. Пожалуйста. Семья из этого дома. Куда она переехала? Куда они переехали? Пожалуйста.

Молодые люди останавливаются. Кладут вещи на землю. Переглядываются, утирают носы рукавами.

П е р е в о д ч и к. Вы знаете? Вы ведь знаете. Пожалуйста, скажите мне. Я тут жил. С женой. И сыном. Ганс и Мария. Красивые. Где они? Вы же знаете. Знаете?

М о л о д ы е л ю д и (*по-польски*). Знаем.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Где, где мне их найти. Пожалуйста.

Ребята медленно обступают Переводчика. Берут его в кольцо.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Ганс и Мария. Зальцгиттер. Темные волосы. Красивая. Ребята? Вы знаете?

М о л о д ы е л ю д и (*по-польски*). Знаем.

Один поляк достает нож. Длинный, армейский. Начинает вычищать им грязь из-под ногтей.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Ребята. Ребята. Я сам здесь жил. Я...

Замолкает.

М о л о д ы е л ю д и (*по-польски*). Знаем, знаем.

Ребята улыбаются. Будто в шутку толкают Переводчика в плечо. Второй толчок уже серьезный. Переводчик уворачивается, его хватают за пиджак. Он выскальзывает из пиджака и толкает поляка. Тот падает на товарища. Переводчик вырывается из круга. Бросается бежать прочь. Поляки несутся за ним.

Переводчик забегает в развалины фортов. Польские ребята останавливаются как вкопанные. Один, правда, чуть было не ринулся за Переводчиком, но другие его останавливают. Они смотрят на черную фигуру, что высится между ними и Переводчиком. Это высокий человек.

М о л о д ы е л ю д и (*по-польски*). Ничего, Фриц. Сам сдохнешь. Привет тебе из Штутхофа. И вам, гер святоша, зиг. Ауф видерзейн. Едем дас зайне.

Переводчик борется с одышкой. Ребята плюют на землю, разворачиваются и уходят. Один, правда, кидает для верности камень в черную фигуру, но та не двигается с места. Камень пролетает мимо.

Черной фигурой оказывается католический священник в черной сутане, правда, без белого воротничка.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Спасибо вам.

С в я щ е н н и к (*по-немецки*). Не меня благодари.

Священник идет в глубь развалин форта.

П е р е в о д ч и к. Стойте! Стойте! Вы?.. Вы Йозеф Люблинг?

Священник останавливается, подходит вплотную к Переводчику, всматривается в его лицо. Отрицательно мотает головой.

П е р е в о д ч и к. Это вы. Церковь святого Михаила. На Маринштрассе.

С в я щ е н н и к. Церкви больше нет.

П е р е в о д ч и к. Моя жена туда ходила. К вам. Вы должны ее помнить. Моя жена... Вы должны знать, где она. Она жива.

С в я щ е н н и к. Все мы должны знать многое.

П е р е в о д ч и к. Постойте.

Священник идет в глубь фортов. Переводчик идет за ним. Священник останавливается и разворачивается.

С в я щ е н н и к. Веркирх.

П е р е в о д ч и к. Что?

С в я щ е н н и к. Веркирх. Округ Горлиц. Ваша жена и сын там. Это единственный узел. Всех эвакуировали туда, в том направлении, да и сейчас еще продолжают. Двигаясь на запад невозможно проехать Веркирх. Если они живы, ищите там. Помогите мне, пожалуйста.

П е р е в о д ч и к. Да-да, конечно.

Переводчик принимает из рук священника сумку.

П е р е в о д ч и к. Веркирх. Спасибо вам огромное.

С в я щ е н н и к. Благодарите не меня. Послушайте.

Переводчик не отвечает. Он как вкопанный стоит перед табличкой с черепом и костями: «Осторожно, мины!»

С в я щ е н н и к. А. Да. Мины. Здесь их много, так что осторожно. Местные сюда вообще не ходят, боятся.

П е р е в о д ч и к. А вы?

С в я щ е н н и к. Я не боюсь. Идемте.

Они продолжают идти, только теперь Переводчик очень старается попадать след в след священнику.

П е р е в о д ч и к. А почему вы не уехали?

С в я щ е н н и к. Зачем?

П е р е в о д ч и к. Здесь места живого нет.

С в я щ е н н и к. Бывает. Жил как-то человек. У него выпали все зубы. Все. А потом выросли новые.

Переводчик охает: под его ногой раздался хруст. Переводчик стоит как столб, боясь сойти с места.

С в я щ е н н и к. Что случилось?

П е р е в о д ч и к. Я, кажется, наступил на мину. Хрустнуло.

С в я щ е н н и к. Да? Вы уверены? (*Кряхтя, наклоняется, смотрит.*) Ну так вот. У человека выпали зубы, а потом выросли новые, еще крепче. Все потому, что человек был еще ребенком, а зубы были молочные. И некоторые эти зубы хранят на память. Делайте шаг вперед.

П е р е в о д ч и к. Вы что, с ума сошли?

С в я щ е н н и к. Это карандаш. Вот.

Показывает на земле карандаш. Оглядываются. Среди обломков кирпичей раскиданы карандаши. Цветные. За кочкой виднеются плюшевые мишки. Переводчик подбирает обломок карандаша.

П е р е в о д ч и к. Откуда это все?

С в я щ е н н и к. С неба.

П е р е в о д ч и к. Шутите?

С в я щ е н н и к. Нет. (*Подбирает с земли мятый листок.*) Это русские. Агитация. «Жители города Данцига, нет смысла бороться за Гитлера. Сдавайтесь. Русская армия не желает вам зла...»

Переводчик сует химический карандаш в рот и начинает разрисовывать костяшки пальцев.

С в я щ е н н и к (*продолжает*). «...Мы хотим принести мир вашим детям...» И так далее. Сбрасывали с самолета. Все думали, что бомбы летят, падали кто куда, а тут это. Вы чего?

У Переводчика разрисована вся левая кисть. Он улыбается, сосет во рту химический карандаш и рисует им синие кости на кисти руки.

П е р е в о д ч и к. Ганс, мой сын, любил рисовать на себе скелеты. Вот такие. Такие же кривые, как и у меня. Видите?

С в я щ е н н и к. Вижу. Давайте сумку. Пришли.

Они стоят в самом сердце форта. Священник с сумкой спускается в небольшую ложбинку рядом с входом в катакомбы. Там стоят несколько пустых бутылок. Священник заменяет их полными бутылками моло-

ка из сумки. А также выкладывает несколько буханок хлеба, пару книг и свечи.

С в я щ е н н и к. Это сухое молоко, не бойтесь.

П е р е в о д ч и к. Для кого?

С в я щ е н н и к. Для людей.

П е р е в о д ч и к. Вы кого-то прячете?

С в я щ е н н и к. Я? Нет.

П е р е в о д ч и к. А для кого молоко?

С в я щ е н н и к. Для людей. Они прячутся здесь сами. Кто-то выпивает молоко. Я приношу новое. Каждый день. Почти. Но ни разу никого не встречал, если вы об этом.

П е р е в о д ч и к. Конечно. Именно так. Вы помогаете тому, кого не видели и о ком ничего не знаете. Конечно.

С в я щ е н н и к. Ну вас я тоже не знаю. Послушайте. Эти люди нуждаются в помощи. Они надеются на меня. А значит, я должен им помочь.

П е р е в о д ч и к. Даже если они работали в концлагерях?

С в я щ е н н и к. Даже если.

Переводчик осекается. Стоит молча. Потом говорит.

П е р е в о д ч и к. Покажите мне безопасную тропу отсюда.

С в я щ е н н и к. Что, простите?

П е р е в о д ч и к. Покажите мне безопасную тропу, без мин. Я хочу уйти отсюда как можно быстрее.

С в я щ е н н и к. Вы думаете, я знаю, где здесь мины, а где нет?

П е р е в о д ч и к. А как же вы... Как же вы ходите здесь?

С в я щ е н н и к. Эти люди верят, что я принесу им еду. И я приношу. Каждый день. Если в человека верят, то он никогда не наступит на мину. Идемте.

Священник уходит от катакомб. Переводчик стоит. Щиплет кадык. Делает робкий шаг вслед за священником. На камне остаются молоко и хлеб.

Переводчик подходит к железнодорожной станции. Польские солдаты оцепили район. Показывают жестом, что Переводчику пройти нельзя: «Проходи мимо». По «коридору» гонят к станции женщин с детьми, стариков. Все они несут с собой тюки вещей. Кто-то катит детские коляски. Солдаты постоянно их подгоняют. У кого-то упала торба, но поднять ее уже невозможно, надо торопиться вперед. И у каждого на руке белая повязка.

Переводчик стоит в стороне. Людей сажают в битком забитые теплушки. Маленькие дети плачут. Жарко. С лиц льется пот. Переводчик делает шаг. Медленно. Второй. Третий. Все быстрее. Он идет к толпе. Его взгляд направлен в одну точку. Солдаты останавливают его.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Мария! Мария! Мария! Да отойдите вы! Мария! Я здесь!

Переводчик пытается отцепиться от солдат. Но те крепко его держат. Женщина с мальчиком удаляются вместе с толпой. Она оглядывается, но не видит Переводчика. Его скручивают солдаты.

П е р е в о д ч и к. Уйдите. Вы что?! Пустите меня! Это моя жена. Ублюдки!

К солдатам подходит польский патруль.

О ф и ц е р п а т р у л я (*по-польски*). Что здесь происходит?

С о л д а т. Пытался нарушить порядок, вызвать панику.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Ублюдки! Гестапо!

О ф и ц е р п а т р у л я (*по-немецки*). Немец?

П е р е в о д ч и к. Там моя жена. Что она там делает? Вон, вон она.

О ф и ц е р п а т р у л я. Вы немец?

П е р е в о д ч и к. Да.

Офицер патруля медленно лезет в карман и достает оттуда белую повязку. Женщину с мальчиком тем временем уже заталкивают в вагон.

П е р е в о д ч и к. Вы. Вы все. Что вы делаете? Вы ответите за это. Это скотство.

О ф и ц е р п а т р у л я. Это решение законной власти. Всех немцев отправлять через Веркирх на их историческую родину. Надевайте.

Протягивает белую повязку, на которой черной краской нарисована свастика.

П е р е в о д ч и к. Вы спятили?

О ф и ц е р п а т р у л я. Надевайте. Всем немцам надлежит носить опознавательные знаки. Чтобы вас не спутали с честными людьми.

Переводчик бьет офицера патруля в лицо. Его тут же хватают, бросают на землю. Он пытается вырваться, но у него ничего не получается. Офицер патруля прижимает к губе белую повязку. В конце улицы появляется русский патруль и направляется к ним.

О ф и ц е р п а т р у л я. Глупо. Там ваша жена? Берите повязку и садитесь к ней в поезд. Уже завтра вы будете дома. Вместе. Счастливы. Может быть.

П е р е в о д ч и к. Мой дед жил здесь. Мой отец. Я. И мой сын. В Данциге, а не где-либо еще.

О ф и ц е р п а т р у л я. В Гданьске. Данцига больше нет, вам разве не сказал ваш фюрер? Ах да, он уже умер. Какая незадача.

О ф и ц е р р у с с к о г о п а т р у л я (*по-русски*). Что здесь происходит? Нужна помощь?

О ф и ц е р п а т р у л я (*по-русски*). Никак нет. Мы уже справились, спасибо.

П е р е в о д ч и к (*по-русски*). Товарищ офицер, эти люди преступники. Они фашисты. Настоящие.

Солдаты посмеиваются. Да и офицеры тоже.

О ф и ц е р р у с с к о г о п а т р у л я. Ваши документы позвольте.

Переводчик лезет в карман пиджака за документами, но только пиджака на нем больше нет. Его сорвали в потасовке.

П е р е в о д ч и к. Товарищ офицер. Товарищ офицер. Были. В пиджаке. На Дарнештрассе. Там.

О ф и ц е р р у с с к о г о п а т р у л я. Ну все понятно. Вяжите его, ребята. Еще один бывший.

П е р е в о д ч и к. Вы ошибаетесь. Очень ошибаетесь, офицер.

О ф и ц е р р у с с к о г о п а т р у л я. Разберемся.

Переводчик уже ничего не говорит. Его скручивают и тащат назад. Он молчит, не отрываясь смотрит на забитый до отказа поезд, где наглухо закрывают его жену и сына. Поезд трогается, медленно набирает обороты и уезжает. Из слуховых окошек вагонов, будто снег, сыплются белые повязки.

Переводчика закидывают в металлический фургон. Дверь захлопывается. Свет пропадает, наступает тьма, только гудок паровоза напоминает о внешнем мире.

Темнота, фургон, металлический стук. Равномерный. Бом. Истошный крик. Переводчик яростно колотит по стенке. Бьет. Кричит. Бьет. Кричит. Бьет. Кричит. Затихает. Бом. Бом. Бом. Бом. Бом. Бом. Бом. Бом. Бьет. Кричит. Затихает. Тихо-тихо воет от безысходности. Бом.

Яркий свет до боли в глазах. Людей выволакивают из открывшейся двери. Они падают на землю, их ставят на ноги, они снова падают. Их волокут к баракам.

Глаза потихоньку привыкают к свету. Переводчик видит, что его привезли в концлагерь. Это тот же самый лагерь, из которого он вышел, только теперь здесь везде русские названия. Переводчик не успевает ничего сказать, его уже заталкивают в барак.

Переводчик стоит в кабинете перед столом. Еврей следователь медленно прохаживается перед окном, каждый шаг левой дается ему с болью. В руках держит планшет и ручку.

Следователь (*по-немецки*). Имя, год рождения и вступления в партию, звание?

Переводчик (*по-немецки*). Я уже называл.

Следователь. Это простой документ. Для картотеки, но документ. Я не могу писать явную ложь.

Переводчик. Это никакая не ложь.

Следователь. Ну, непроверенные данные, сути не меняет. Имя, год рождения и вступления...

Переводчик. Послушайте! Я вам уже называл...

Следователь. Это вы слушайте! Хоть одного нациста бы увидеть. Но нет, все сплошные антифашисты и коммунисты. И все как один. Документов нет, сгорели. Лезть проверять — архивы сожжены СС, и далее по списку. Вы бы сами такому поверили?

Переводчик. А этому бы вы поверили?

Показывает татуировку на левой руке. Следователь разминает левое колено.

Переводчик. Или этому?

Показывает шрамы от плетки.

Следователь. Вот эти царапины свои мне тут показывать не надо.

Переводчик. А...

Следователь. А номер накололи, чтобы шкуру свою спасти. Сами накололи. «Смотрите, в лагере сидел, а не на вышке стоял с пулеметом». Кто сейчас проверит, архивы сами небось сжигали и в кусты. «Верьте мне, я добрый».

Переводчик. Откуда такие, как вы, приходят?

Следователь. Бабий Яр. Говорить правду будем?

Переводчик молчит.

Следователь (*по-русски*). Ладно. Тищенко!

В комнату заглядывает солдат.

Следователь. Уводи. Там есть еще кто?

Тищенко. Нема.

Переводчик (*по-немецки*). Верещагин, майор, глава ячейки. Артемьев, майор. Антифашисты. Мохов. Беркель. Эггерт. Завацки. Найдите их, они меня знают по подполью. Слышите?

Следователь (*по-немецки*). Да вы не бойтесь, мы же не боялись.

Переводчик. Найдите их.

Следователь. Найдем, найдем.

Следователь садится и начинает мягко разминать ногу. Переводчика уводят по коридору из комнаты. Молча. Глядя в пол. Мимо проходят офицеры, что-то обсуждают. Протискиваются адъютанты.

На выходе из комендатуры Переводчик оборачивается, он чуть не натолкнулся на офицера с обожженным лицом. Пытается всмотреться, но тот уже скрылся в здании, да и солдат подталкивает Переводчика дальше.

Немцы стоят в один ряд. Практически на всех военная форма, но без наград и головных уборов. К ним подводят Переводчика и ставят в строй.

Солдат. Это последний.

Капитан. Хорошо. За мной. Кам.

Уставший капитан дает отмашку, немцев небольшой колонной отводят от комендатуры. Ведут в сторону здания с высокой квадратной трубой из кирпича. Немцы всматриваются в нее, перешептываются, мотают головами. Старший по званию, наверное, полковник СС, подходит к капитану.

Полковник СС (*по-немецки*). Прошу прощения, капитан, куда мы направляемся?

К а п и т а н (*по-немецки*). В душевую.

П о л к о в н и к С С. Но мы не грязные, с этим можно и подождать.

К а п и т а н. Всех прибывших приказано отправлять в душевые.

Немцы губами повторяют это слово: «душ», «душ», «душ».

Немцев подводят к зданию, стоящему недалеко от кирпичной трубы. Рядом со входом стоит грузовик, из кузова разгружают большие металлический банки. Немцев заводят в здание, каждому второму из мешка достают кусок мыла.

К а п и т а н (*по-немецки*). Раздевайтесь и проходите в душевую. Не задерживайте.

Немцы стоят в раздевалке.

П е р в ы й н е м е ц. Этого не может быть. Мы пленные. Полковник, скажите им.

В т о р о й н е м е ц. Вы же знаете все планировки, ответьте, где мы?

Т р е т и й н е м е ц. Мне незнаком этот лагерь. Возможно, это настоящая душевая.

П е р в ы й н е м е ц. Конечно, душевая, конечно, а что же еще? Именно душевая. Ничем другим быть не может.

П о л к о в н и к С С. Раздевайтесь.

П е р в ы й н е м е ц. Все-таки... Мы же пленные.

В т о р о й н е м е ц. Что за банки были перед входом?

Т р е т и й н е м е ц. Не спрашивайте меня ни о чем.

П е р в ы й н е м е ц. И все-таки это душевая. Чувствуете? Это сырость. Точно, душевая.

П о л к о в н и к С С. Замолчите. Вы же солдат.

П е р в ы й н е м е ц. Я не военнообязанный. Я здесь вообще ни при чем. Я работал в канцелярии. Я здесь ни при чем, вы понимаете?

П о л к о в н и к С С. Замолчите! Ведите себя, как мужчина. Берите пример с него. (*Показывает на Переводчика.*) Сила выдержки! Это достойный сын великой родины. Если бы все у нас были такими, как он!

Переводчик молча снимает с себя последнюю одежду, смотря в глаза полковнику. Берет в руку кусок мыла. Полковник СС видит на его руке татуировку с номером и замолкает.

Все немцы стоят голые. Голый полковник выглядит уже не столь величественно. Все вещи очень аккуратно сложены на скамьи.

К а п и т а н (*по-немецки*). Вперед!

Все заходят в душевую. За их спинами резко захлопываются двери. Приглушенный свет и редкие душевые лейки под потолком. Тесно. Вода не идет. Тишина.

П е р в ы й н е м е ц. Ну что это? Где вода? Где?

П о л к о в н и к С С. Замолчите!

П е р в ы й н е м е ц. У меня есть семья, жена, дети, двое. Я не солдат, я не хочу, не хочу, не хочу.

Кто-то бьет его по лицу, не сильно, но истерика проходит. Все чего-то ждут. Тишина, вода не идет. Что-то застучало сверху — наверное, открывают заслонку. Один немец начинает читать «Патер Ностер», но сбивается уже на второй строчке. Начинает сначала и снова сбивается — забыл слова. У кого-то на глазах проступают слезы. Кто-то принюхивается, втягивая воздух по чуть-чуть. Переводчик все это время стоит в углу, руки вытянуты по тощему телу. В руках мыло, голова опущена. Стук продолжается.

В т о р о й н е м е ц. Что это? Что?!

Т р е т и й н е м е ц. Понятия не имею.

Вдруг из-под потолка брызгает первая струя воды. Горячая. Немцы от неожиданности начинают кричать, отскакивать. Но потом шум воды и пар заглушает все. Кто-то первый потянулся за куском мыла и начал тереть живот. Все постепенно успокаиваются и начинают мыться. Только Переводчик остается стоять в стороне в той же позе — руки по швам, голова опущена. По его лицу текут капли — то ли вода, то ли слезы.

Немцев выводят из душевой. Их ведут обратно. Они заметно веселее. Возле дверей комендатуры стоят следователь, подполковник с обожженным лицом и еще несколько офицеров. Переводчик всматривается в его лицо. Так и есть, это тот самый офицер, который освобождал его из лагеря.

Переводчик резко отделяется от колонны и быстрым шагом идет к подполковнику. Его быстро нагоняют конвоиры и валят на землю.

Переводчик. Товарищ полковник! Товарищ полковник!

Подполковник замечает его. Конвой поднимает Переводчика и собирается уводить.

Переводчик. Товарищ полковник! Вы меня помните? Здесь, на плацу? Помните?!

Подполковник подходит ближе и всматривается в перепачканное землей лицо Переводчика.

Заводские склады, превращенные в лагерь беженцев. Люди повсюду. Тряпки, лохмотья на веревках. Дети, спящие под ящиками. Матери и деды, ютящиеся на одном квадратном метре. Драные матрацы. Где-то в углу из больших котлов разливают суп, стоит длинная очередь. Половником зачерпывают сплошную жижу и немножечко наливают в алюминиевые миски, ставят на весы. Если много — чуть-чуть забирают. Теперь в самый раз. Маленький кусочек хлеба. Человек берет миску в руки, а от кусочка хлеба сразу же откусывает немного и отходит, сзади уже наваливаются новые желающие. Шум и гам.

За всей этой картиной наблюдает Переводчик. Он стоит в дверях кабинета. Он чисто выбрит, и одежда на нем по фигуре. За его спиной тучная женщина роется в папках. С улицы раздается гудок клаксона. Переводчик выглядывает в окно.

Тучная женщина (*по-немецки*). Мария Зальтцгиттер. Здесь тоже нет.

Она откладывает папку в сторону, принимается за другую. С улицы снова гудят, настойчиво, противно. Переводчик щиплет кадык.

Тучная женщина. А, вот! Зальтцраух. Зальтцренге... Зальтцгиттер Мария. Есть. С ребенком, мальчиком.

Переводчик улыбается.

Тучная женщина. Только здесь ее нет.

Переводчик. Как?!

Тучная женщина. Так. Здесь появляется только по средам и субботам. Нашла место в городе. (*Пишет на бумажке адрес.*) Повезло ей!

Переводчик. Спасибо. Спасибо вам!

Он целует женщине руку. Быстро выходит. Женщина смотрит на свою руку и тоже ее целует. Пожимает плечами и с грустью вздыхает.

Трое ребятишек кружатся на подбитой зенитке, как на карусели. Один остервенело крутит ручку, а двое кричат: «Быстрее! Быстрее!» Мимо торопливо проходит Переводчик. Он подходит к «Мерседесу», в котором его ждут подполковник с шофером и какой-то майор.

Майор. Что так долго?

Подполковник. Да погодите. (*Переводчику.*) Ну как?

Переводчик. Есть.

Подполковник. Ну вот видите! Ну так как, теперь соглашаетесь?

Переводчик не отвечает.

Подполковник. Да забудьте вы про спецлагерь. Не держите зла. Это же ошибка была. Вот чтобы такая ошибка больше ни с кем не повторилась, вы и можете нам помочь. А? Соглашайтесь.

Переводчик. Я подумаю.

Подполковник. Что тут думать.

Вместо ответа Переводчик показывает листок с адресом.

Подполковник. А! Это, конечно. Панов, это где?

Шофер Панов смотрит на листок с адресом.

П а н о в. У-у-у! Товарищ подполковник! Это другой конец, не успеем.

П о д п о л к о в н и к (*Переводчику*). Тогда извините, дальше уж вы сами. Но вы подумайте, подумайте обязательно. Такие, как вы, нам нужны. Хорошо?

П е р е в о д ч и к. Хорошо.

П о д п о л к о в н и к. До встречи.

«Мерседес» отъезжает. Переводчик целует листок с бумажкой, поправляет одежду и быстро уходит прочь.

Он идет по улицам города. Многие дома разрушены, завалы разгребают женщины, вытаскивая балки и целые доски. Складывают их штабелями.

От стены отлетает гильза, потом вторая. Это свора ребятишек играет возле стены. С пяти метров они бросают гильзы в стену, чтобы те рикошетом попали в баночку. Кому-то удается, кому-то нет. Кашляющий мальчик, ждущий своей очереди, сосет во рту химический карандаш и рисует на фалангах синие кости. Переводчик проходит мимо, чуть не спотыкаясь о мальчишек: он уткнулся носом в бумажку.

Переводчик останавливается перед небольшим особнячком, сверяет адрес с бумажкой.

П е р е в о д ч и к. Ганс!

Он разворачивается и быстрым шагом идет к мальчишкам. Хватает за плечи мальчика с карандашом.

П е р е в о д ч и к. Ганс! Ганс! Иоганн!

Хочет его обнять, но мальчик вырывается. Он напуган и молчит. Остальные мальчишки обступают Переводчика.

П е р е в о д ч и к. Ганс! Это же я, твой папа! Живой! Узнаешь?

Он хочет еще раз обнять ребенка, но мальчишкам удается оттащить его, и Ганс убегает в особнячок. Переводчик, отцепившись от мальчишек, спешит за Гансом.

Ганс бежит по коридору, заставленному тазами, ванночками и тюками с одеждой. Вслед за ним в дом заскакивает Переводчик.

Ганс вбегает на общую кухню. Некогда это была одна просторная кухня, но сейчас на ней сразу пятеро женщин готовят каждая свое. Кто-то кипятит белье, кто-то тоненько-тоненько срезает картофельную кожуру. Кто-то варит суп. Ганс прячется за женщину, которая перемешивает палкой белье в ведре.

Переводчик останавливается перед женщиной. Она оборачивается. Переводчик замирает.

Ж е н щ и н а с б е л ь е м. Вам чего?

На кухню заходит еще одна женщина, она несет в руках новое белье на кипячение. Это Мария.

М а р и я. Ганс!

Ганс бежит к Марии, обнимает и прячется за ней. Переводчик оборачивается. Мария роняет на пол белье.

П е р е в о д ч и к. Мария?!

Мария теряет дар речи. Ганс держится за юбку матери. Переводчик крепко-крепко обнимает свою жену, та не знает, куда деть руки, ей некомфортно.

Женщина, варившая суп, засматривается на эту сцену и обжигает руку. Вскрикивает. Одна шепчет на ухо другой. Отводят глаза. Все отводят глаза.

Переводчик обнимает свою жену. Целует.

Маленькая комната, забитая вещами. Малюсенькая. Под самой крышей. Мария сидит на ящике, сжимая в руках щипцы для белья, и смотрит в одну точку. Переводчик судорожно скидывает все вещи на кровать, достает их из всех углов. В ногах запутались мужские туфли маленького размера. Пинает их в угол.

П е р е в о д ч и к. Где чемодан?

Мария не отвечает.

П е р е в о д ч и к. Где чемодан? Ну или что-нибудь.

Видит под шкафом чемодан с наклейками, вытаскивает его.

М а р и я. Это вещи Гюнтера.

Переводчик медленно оставляет чемодан.

П е р е в о д ч и к. Хорошо. Давай все бросим. Уедем так, без всего. Без вещей. Это все пыль, это все какая-то ошибка. Забудем. Забудем все. Ты забудь, я забуду. Собирайся, уедем.

М а р и я. Я не могу уехать. Я не могу бросить Гюнтера после всего, что...

П е р е в о д ч и к. А меня, значит, можешь?

Мария прикусывает губу, на ее глазах выступают слезы. Переводчик глубоко вдыхает.

П е р е в о д ч и к. Я четыре года жил ради вас. Я выжил ради вас. Ради тебя и Ганса. Я выжил, чтобы увидеть вас. И никакие... Вот это всё. (*Показывает на костюм, висящий на дверце шкафчика, на другие мужские вещи, поднимает с пола чужой ботинок и снова бросает на пол.*) Вот это всё — прошлое, пыль. Вернемся в нормальную жизнь. Нашу. Нормальную. Вернемся назад, прямо сейчас, домой, в Данциг.

М а р и я. В Данциг?

П е р е в о д ч и к. Ну не в Данциг. Только уедем отсюда. Уедем вместе. Ты, я и Ганс. Ганс! Ганс!

М а р и я. Прошу, только не трогай Ганса.

П е р е в о д ч и к. Ганс! Ганс!

М а р и я. Не трогай его! Прости. Прости, прости. Но мы, но я не могу... Мы не можем уехать, не можем уйти от Гюнтера, Ганс привязался к нему. А я все эти полгода...

Мария смолкает, не в силах продолжать. Переводчик садится на кровать.

П е р е в о д ч и к. Мари, Мари. Это какой-то бесконечный сон. Страшный сон из детства.

Раздается стук в дверь.

Г о л о с д е в у ш к и. Мария, это к вам.

Мария открывает дверь. Там стоят шофер Панов и девушка, из-за их спин выглядывает перепуганный Ганс.

Д е в у ш к а. Это, наверное, за вами, простите, я не знала.

М а р и я. Да, проходите. Я как раз... Мне нужно работать. Прости. Мне нужно работать.

Мария быстро выходит из комнаты, уводя за собой Ганса. Шофер отрывает взгляд от красивой фигуры девушки.

П а н о в (*по-русски*). Простите, подполковник Бояджиев срочно вызывает вас в комендатуру. Машина перед домом.

П е р е в о д ч и к (*по-русски*). Не сейчас.

П а н о в. Подполковник Бояджиев просит срочно явиться к нему. Как можно быстрее.

Но Переводчик не слушает, он идет вслед за Марией.

Мария на кухне. Она ловко подключается к кипячению. Щипцами перекидывает белье из одного бака в другой. Переводчик заходит за ней следом.

П е р е в о д ч и к. Мари, мы не закончили.

Мария подкладывает поленья в огонь. Все делает крайне механично и быстро. Остальные женщины даже немного отстраняются от нее. Протискивается шофер.

П е р е в о д ч и к. Мари, Мари.

П а н о в. Машина под окнами. Никак нельзя ждать.

Мария развязывает тюк с грязными гимнастерками, сортирует их по разным кучкам. Переводчик подходит к ней вплотную, берет за руку, но она вырывается и закрывается от него щипцами.

М а р и я. Отпусти меня.

Переводчик замирает и оглядывается. Все женщины молча смотрят на него. Никто не двигается. Ганса крепко за руку держит кухарка в возрасте. Только шофер переминается с ноги на ногу.

Переводчик. Я вернусь.

Он уходит, спотыкаясь о какую-то звонкую железку. Мария опускает щипцы и садится на тюк с бельем, прикрывает лицо руками и замирает. Тарахтящий под окнами «Виллис» газует и уезжает. Ганс обнимает маму.

«Виллис» несется по улицам полуразрушенного города. Переводчик сидит рядом с шофером и смотрит в одну точку.

Панов. Машина, конечно, попроще, не «Мерседес», но зато проще. Привычнее, что ли. (*Шофер ждет реакции Переводчика, но тот не отвечает.*) М-да. А я, вообще-то, сам переводчик. Ну как. Языка, если что, разговорить могу. Но тут особый случай. У подполковника был, вообще-то, кто переводил, но был да сплыл. Вас требует. А я что? Я ж немецкий еще в школе учил. У нас учительница была, учила вот так просто. От зубов отскакивало. Умная женщина. А как на фронте заговорил, так оказалось, что на идише. Вы их лица только представьте. Языков этих. Сидят, важные такие, а я с ними на идише. Ой, смеху было.

Переводчик никак не реагирует на рассказ шофера, хотя тому весело вспоминать.

Панов. А вы правда в Сопротивлении были?

Переводчик молча кивает.

Панов. Да, дела... О, о, о, видели? Прям вылитая тетя Нюра моя. Во дела!

Они проезжают мимо городской барахолки, где люди продают всевозможные вещи, раскладывая их прямо на земле, а одна очень крупная мужеподобная баба держит на руках настенные часы, как Мадонна держит Младенца.

Комната. По одну сторону стола сидят майор и Переводчик. Напротив, на краешке стула, сидит розовощекий толстяк и теребит шляпу.

Майор перерывает на столе стопку досье, находит нужное и раскрывает. Сверяет лицо толстяка с фотографией: оно.

Майор (*Переводчику, по-русски*). Начинай. И скажи ему, чтобы не торопился, пускай медленно говорит.

Переводчик (*по-немецки*). Ваше имя, год рождения и род деятельности. Говорите медленно, пожалуйста.

Ханке (*по-немецки*). Зигмунд Ханке. 1908 год рождения. Рабочий шарикоподшипникового завода.

Майор следит за каждым словом немца, проговаривая его ответ губами и следя ручкой за строками досье. Вроде все сходится.

Переводчик (*повторяет по-русски*). Зигмунд Ханке. 1908 год рождения. Рабочий на шарикоподшипниковом заводе.

Майор снова следит ручкой за строками досье. Откладывает ручку.

Майор. Ну ладно. А как семья? Дети? Может, что беспокоит?

Переводчик (*по-немецки*). Как ваша семья? Дети? Может, что беспокоит?

Ханке. Спасибо. Всё в порядке. У нас всё в порядке. Спасибо.

Переводчик (*по-русски*). Всё в порядке.

Майор. Точно? Только точно. Точно?

Переводчик (*по-немецки*). Точно?

Ханке. Точно. Михаэль, сын, заболел. Но уже поправился. Теперь все в порядке.

Переводчик (*по-русски*). Михаэль, сын, болел. Теперь здоров.

Майор. А, Михаэль? Я рад. Вы переведите ему.

Переводчик (*по-немецки*). Товарищ майор рад, что ваш сын здоров.

Майор. А чего пришел-то, ежели всё в порядке?

Переводчик. Так и сказать?

Майор. Так и скажите.

Переводчик (*по-немецки*). Зачем пришли, если все в порядке?

Ханке. Так я это...

М а й о р (*Переводчику*). Прочти ему.

И протягивают Переводчику листок. А сам начинает набивать курительную трубку табаком.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки, читает*). «С марта 38-го года Ральф Крауз живет рядом с нами в садовом коттедже. Посетители у него бывают редко. Но к нему часто приходит мужчина лет тридцати шести, похожий на еврея. Он всегда сочувствовал. Хочу сказать, что господин Крауз никогда не отвечает на немецкое приветствие «хайль Гитлер». По-моему, господин Крауз ведет себя подозрительно. О вышеупомянутом сообщаю, потому что у него еврейская внешность».

Х а н к е. Это какая-то чушь. Чушь.

М а й о р. Что он сказал?

П е р е в о д ч и к. «Это чушь».

М а й о р (*повторяет немецкое слово*). Unsinn... Значит, это всё неправда?

Начинает выковыривать табак из трубки.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Это неправда?

Х а н к е. Нет. Неправда.

М а й о р. Читайте дальше.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки, читает*). «По-моему, господин Крауз ведет себя подозрительно. Я подумал, что господин Крауз занимается деятельностью, опасной для немецкого Рейха. Поэтому я и даю эту информацию государственной тайной полиции. Других полезных сведений не имею. Прочел и подписал Зигмунд Ханке».

Х а н к е. Да, тут написано: «Зигмунд Ханке». Это мое имя.

М а й о р. Чего он сказал?

П е р е в о д ч и к. Да, это его имя.

М а й о р. А подпись?

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Это ваша подпись?

Х а н к е. Да, моя. Не понимаю, не знаю. Не могу ничего сказать.

П е р е в о д ч и к (*майору*). Да, это его подпись.

М а й о р. А как он объяснит существование этого документа?

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Как вы объясните этот документ?

Майор заканчивает выбивать табак из трубки и начинает снова ее набивать.

Х а н к е. Не понимаю. Не знаю. Адрес верный. Подпись моя. Но откуда это, я не знаю. Вы так смотрите, вы считаете меня доносчиком?

П е р е в о д ч и к. Пока нет. (*По-русски.*) Подпись его, но ничего не знает.

М а й о р. Да, документ любопытный. Тут еще есть. Как думаете, читать?

Х а н к е. Поймите, я ведь никого не убивал. Я не убивал. Я даже не был членом НСДАП. Я работал с самого детства. Моя жена тоже. Ради детей. Мы рабочие.

М а й о р. Тихо.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Пожалуйста, тихо.

М а й о р. Что, говорит, что он святой?

П е р е в о д ч и к. У него семья, дети. Членом НСДАП не был.

М а й о р. Ну это понятно. Так, пускай пишет. Я, такой-то, удостоверяя подлинность своей подписи на документе номер, ну и так далее. Пастухов!

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Пишите: «Я, Зигмунд Ханке...»

Дверь приоткрывает сержант. Виден полный коридор народу. Ханке дрожащей рукой выписывает слова на листе. Майор снова начинает выбивать табак из трубки.

М а й о р. Пастухов! С этим всё. Много там еще, да?

П а с т у х о в. Достаточно.

М а й о р (*Переводчику*). Сегодня подольше будет, ничего? Ты не торопишься? Дома не разозлятся?

П е р е в о д ч и к. Н-нет.

М а й о р. Ну и отлично. (*Сержанту.*) Пастухов, забирай, с этим всё.

П е р е в о д ч и к. Как всё?

М а й о р. А чего тянуть? Так... Он кончил?

П е р е в о д ч и к. Да.

Протягивает майору листок с подписью Ханке.

М а й о р. Ага. Пастухов. Уводи этого.

Майор проводит ручкой по каждому слову, повторяя его губами. Сержант выводит Ханке, но в дверях их вталкивает обратно бойкая немка.

Н е м к а. Зигмунд? Зигмунд, ты как? Господин русский майор, он ни в чем не виноват! Почему меня не спросили? Я свидетельница, он не виноват.

М а й о р. Стоп. Стоп. Молчите. Что вам надо?

П е р е в о д ч и к (*переводит майору*). Он не виноват, не виноват. Наверное, жена. (*По-немецки.*) Жена?

М а й о р. Ну ё-мое. Опять! Пастухов! Чего встал? Уводи.

Сержант Пастухов пытается обуздать немку, но та изворачивается и продолжает стоять в дверях.

Н е м к а (*по-немецки, Переводчику*). Жена. Хельга. Он не виноват. Умоляю вас.

Пастухов наконец-то выталкивает ее за дверь, где уже столпились все остальные немцы.

М а й о р. Пастухов! Пять минут перерыв.

П а с т у х о в. Есть!

Захлопывается дверь в кабинет. Становится тихо. Переводчик берет досье Ханке и сверяет подпись с листка со всеми подписями под остальными доносами. Подпись совпадает.

М а й о р. Дурдом. Ты куришь?

П е р е в о д ч и к. Нет. Отучили.

М а й о р. Дурдом. Хотя... Ну как? Его подпись?

П е р е в о д ч и к. Его.

М а й о р. Везде?

П е р е в о д ч и к. Везде.

Майор откладывает досье Ханке на другой стол. Таких досье там скопилось уже много. Переводчик подходит к полке с фарфоровыми фигурками, рассматривает их.

М а й о р. Вот смотри. Этот на виолончели играл в квартете, исполняли исключительно немецких авторов, Бетховена там. А этот на Олимпиаде тридцать шестого года входил в запасной состав команды. Уверял, что просто спорт любит. Но это те, на кого досье есть. Какие не успели уничтожить.

Но Переводчик не слушает, он любуется фигуркой фарфоровой балерины, стоящей отдельно от остальных. Пододвигает к ней фарфорового пастушка.

М а й о р (*про фигурки*). А, это... Для дочки моей. Гостинцы. (*Показывает в окно.*) Ты лучше сюда смотри. Флигель видишь? Весь под архив гестапо был. Сожгли. Остались только вот эти. (*Показывает на досье.*) Ну ничего. Остальных тоже вычислим. Помню, мы перед Одером еще... Немца одного. Хороший был помещик, вежливый, дорогу нам объяснял. Ну еще бы! А как отъехали, так он нам гранатой шарахнул. Со спины. М-да. А может, и не он. Ну ладно. Перевел дух немного? С непривычки-то?

П е р е в о д ч и к. Немного.

М а й о р. Пастухов!

Дверь открывается, и сержант Пастухов заводит следующего немца.

Одну за другой солдатик выставляют на стол банки тушенки. Переводчик расписывается в ведомости. Рядом стоит майор.

М а й о р. Тимошенко, не будь жадным, не привыкай. Дай еще пару банок. На неделю. Потом снова получишь. И сигарет. Это мой новый переводчик, кстати. Знакомься.

Солдатик, выдающий провизию, со вздохом выставляет еще пару банок. Переводчик укладывает их в сумку.

М а й о р. Ну так вот, за один день шесть Адольфов пришло. Сами пришли. Просили имена им в документах переправить. Шесть человек. И каждый Адольф. Правда, не похожи. Один маленький такой был совсем. Бред. Но поменяли. Или с лошадью... Тимошенко! Ну сигарет-то дай. И банки чтоб открывать чем.

Солдатик со вздохом выдает нож и сигареты. Переводчик перекидывает сумку через плечо. Неудобно. Поправляет.

М а й о р. Вот. Теперь спасибо.

Выходят в пустой коридор.

М а й о р. Жене отнесешь, рада будет. Знаешь, тут однажды...

Раздается глухой женский крик. Майор и Переводчик замирают, прислушиваются, но вокруг все тихо.

М а й о р. Откуда это? А? Странно.

Стоят еще чуть-чуть, но крик не повторяется. Пожимают плечами.

М а й о р. Странно. Ну ладно. О чем, стало быть, я?

Переводчик перебирает пальцами лепестки цветов, стоящих на окне.

М а й о р. Что, нравятся?

П е р е в о д ч и к. Красивые.

М а й о р. Бери. Дома в вазу поставишь. Жене опять-таки радость. Ты не робей.

П е р е в о д ч и к. Неудобно.

М а й о р. Да ладно, новые вырастут. Рви. Я разрешаю.

Переводчик срывает один цветок из горшка. Раздается женский крик. Затем выстрел. Майор и Переводчик бросаются в конец коридора. Врываются в маленький кабинет. Возле стола лежит девушка в крови. Над ней стоит капитан с пистолетом.

М а й о р. Казаков! Валька? Что с тобой?

К а п и т а н К а з а к о в. Это она, товарищ майор.

Капитан отбрасывает пистолет в сторону. Переводчик склоняется над девушкой, нащупывает на шее пульс.

К а п и т а н К а з а к о в. Это не я. Она сама. Я только хотел. Она сама!

М а й о р. Ты охерел, Казаков? Валька? Ты как, Валюша?

Переводчик помогает девушке приподняться на локте.

П е р е в о д ч и к. Жива. Нужен врач.

К а п и т а н К а з а к о в. Товарищ майор, это она. Она сама, товарищ майор!

М а й о р. Пастухов!!!

Переводчик поднимает девушку на руки.

К а п и т а н К а з а к о в. Это не я, товарищ майор!

М а й о р. Ну, Казаков, держись!

Переводчик выносит девушку из кабинета.

«Виллис» несется по улицам города. Переводчик расстегивает Валину гимнастерку, чтобы лучше зажать рану полотенцем. Валя стыдливо пытается оттолкнуть его руку и прикрыть обнажившуюся грудь, но она слаба, и у нее ничего не получается. Мчатся дальше, мимо длинной очереди к колодцу.

Шофер резко распахивает двери. Переводчик вносит Валю в больницу. Чуть не роняет ее, шофер подхватывает, помогает. Они вместе несут девушку по коридору мимо лежащих повсюду больных.

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Врач! Врача! Быстро, быстро!

Медсестра ныряет в палату. Переводчик оглядывается по сторонам: обшарпанные стены, кровати с больными... Из палаты выходит врач, тощий маленький человек с синяками под глазами от недосыпа.

Валю везут по коридору мимо десятков калеченых людей в грязных бинтах.

В р а ч (*по-немецки*). Ранение?

П е р е в о д ч и к (*по-немецки*). Да.

В р а ч. Осколок, пуля?

П е р е в о д ч и к. Пуля.

В р а ч. Какая?

П е р е в о д ч и к. Пистолет.

Перед Переводчиком захлопывают двери. Валя в операционной.

Переводчик стоит один в коридоре. У него кончились силы. Он садится на краешек ближайшей кровати и переводит дух. С кровати приподнимается на локте больной старик.

Б о л ь н о й с т а р и к (*по-немецки*). Плохой врач. Делает больно. Каждый раз.

П е р е в о д ч и к. А?

Б о л ь н о й с т а р и к. Я говорю, врач плохой. Вот этот. Любит делать людям больно. Зверь, а не человек. Смотрите, что со мной сделал? Разве так делают?

П е р е в о д ч и к. Он врач, ему видней.

Б о л ь н о й с т а р и к. А я говорю: он садист. Самый настоящий садист. Будь его воля, он бы больных убивал. (*Шепотом.*) Он бывший нацист. Ставил эксперименты над людьми в специальных лагерях, да-да, в лагерях. Про эти лагеря и знать никто здесь не знает.

П е р е в о д ч и к. Что именно вы говорите?

Б о л ь н о й с т а р и к (*шепотом*). Я знаю, что я говорю. Он работал на национал-социалистов. Очень плохой человек. Смотрите, что со мной сделал. Был личным врачом оберстгруппенфюрера Пауля Хауссера. Дружил с самим Куртом Далюге.

П е р е в о д ч и к. Откуда вам все это известно?

Б о л ь н о й с т а р и к. Оттуда. Известно. У него целая коллекция подарков от СС. Животных он любит. Людей убивал, а животных коллекционировал. Носороги, жирафы, тигры, маленькие все такие. И от Пауля, и от Курта. Носороги, жирафы... Чего?

На больного старика смотрят вышедшие в коридор медсестра и шофер Панов. Медсестра молча подходит и заботливо укладывает старика в постель.

Б о л ь н о й с т а р и к. Чего? Чего?

М е д с е с т р а. Вам нужен покой, а вы опять? (*Переводчику.*) Идемте.

Берет Переводчика за руку и уводит от больного старика. Шофер Панов идет следом за ними.

Б о л ь н о й с т а р и к (*им вдогонку*). Запомните, что я вам сказал. Всё. Молчу, молчу.

М е д с е с т р а (*Переводчику*). Вы не пугайтесь. Он контуженый. Еще с бомбежек. До сих пор отойти не может. Живет здесь. Дома у него нет. И родных тоже нет. Несет непонятно что. Он вас не сильно утомил?

П е р е в о д ч и к. Нет. А что с девушкой?

М е д с е с т р а. Там операция. Пока не знаем. А сейчас, извините, я занята.

Она уходит.

П а н о в. Да все в порядке с Валей будет. Мы ее данные записали сейчас с сестричкой. О малейших изменениях сразу в комендатуру сообщат, но там вроде ничего страшного, по касательной прошло. Вас довезти до дома?

П е р е в о д ч и к (*по-русски*). Нет. Спасибо.

П а н о в. Ну как хотите, я поехал. Меня такая Грета ждет, ух! Ну ладно, все хорошо с Валей будет, она у нас молодцом.

П е р е в о д ч и к. Конечно.

Ш о ф е р. Зай гезунд!

Пожимают друг другу руки на прощание. Шофер уходит, оставляя Переводчика одного посреди коридора. Рядом раздается тихий хохоток. Переводчик оборачивается.

Рядом с больным парнем сидит медсестричка, они шепчут друг другу приятные вещи. Хохоток. Вдруг парень осекается и замолкает. Медсестра пугается и вскаки-

вает, не решаясь обернуться, поправляет халатик. Разворачивается, но, увидев Переводчика, лишь с облегчением выдыхает. Идет и задергивает белую штору. Теперь она снова вместе с больным парнем, и ничьи посторонние глаза им не мешают.

Переводчик стоит один посреди длинного коридора, заставленного кроватями с больными и калеками. Он поправляет неудобно висящую за плечом сумку — только сейчас о ней вспомнил.

Темнота. Переводчик стоит перед дверью в дом. Набирается решимости и тихонько стучит в дверь. Тишина. Он поднимает руку, чтобы постучать еще раз, но не успевает. Дверь распахивается. На пороге стоит Мария, в руке у нее керосиновая лампа.

П е р е в о д ч и к. Здравст...

М а р и я. Тихо. Идем.

Переводчик медлит, Мария берет его за руку и ведет за собой. Вместе подходят к ее комнатке, но не останавливаются, а проходят дальше.

М а р и я (*шепотом*). Дальше.

Заводит Переводчика в крохотную каморку.

М а р и я. Переночуешь здесь. Я постелила, знала, что придешь. Одну ночь переночуй. А потом уходи. Засветло. Пока никто не проснулся. Поднимаются здесь рано.

П е р е в о д ч и к. Мария?!

Мария закрывает рот Переводчика пальцем, собирается с духом и, смотря в пол, говорит.

М а р и я. Я ждала тебя. Два года. Потом ты умер. Вслед за тобой умерла я. Умер Ганс. Мы все умерли. Все, кого мы знали и кем были. Все это было в прошлой жизни. Я больше туда не вернусь.

П е р е в о д ч и к. Давай не уезжать. Давай останемся здесь. Я найду дом, мне помогут. Это будет новый дом, новое место. Все будет новое.

М а р и я. Ну не можем мы уйти. Уходи ты, хотя бы ради Ганса, пожалуйста. Пожалуйста, прости.

Переводчик молчит. Тишина. Потом он спраштвает.

П е р е в о д ч и к. Скажи, а там, на перроне, в Данциге, ты видела меня? Слышала?

М а р и я. В Данциге?

П е р е в о д ч и к. Да. Я звал вас там. Когда вас отправляли. Ты еще обернулась.

М а р и я. Прости. Мы уехали оттуда еще зимой.

П е р е в о д ч и к. Как! Я же видел...

М а р и я. Прости. Ты, наверное, ошибся.

Переводчик мотает головой. Наконец он решается что-то сказать, но Мария успевает закрыть его рот пальцем. Она прислушивается. Тишина. Мария быстро встает и идет к своей комнате. Переводчик идет за ней.

Мария открывает дверь, слышен тихий кашель Ганса, он сидит на кровати. Мария закрывает дверь перед носом Переводчика. Он остается стоять в коридоре в полной темноте.

Из-за двери доносится голос Марии.

Г о л о с М а р и и (*нежно*). Ну, ну, ну... Давай выпей... Давай, давай, давай. Вот так... Еще чуть-чуть... Да. Вот так. Ну что? Легче?

И наступает тишина. Переводчик хочет постучать, но дверь открывает Мария и сует в руки Переводчику керосиновую лампу, показывает рукой: уходи. И закрывает дверь.

Г о л о с М а р и и. Ну что ты, что ты... Я здесь, никуда не ухожу, не бойся. Спи. Ложись. Тссс... тссс...

Переводчик уходит. Из-за двери едва слышен мягкий голос Марии: она напевает детскую песенку. Переводчик возвращается, присаживается у двери, слушает. Потом ставит лампу на ближайшую тумбочку и медленно гасит ее. Детская песенка. Нежный голос Марии. Темнота.

Крик, сдержанный, короткий и тяжелый. Переводчик вскакивает в каморке. Ему приснился кошмар. Он держится за татуировку на левой руке, переводит дух, оглядывается по сторонам, осматривает свое раненое плечо: всё в порядке. Из маленького окошка пробивается раннее-раннее утро.

Откуда-то снизу слышен звук упавшей банки. Переводчик идет на этот звук. Тихо выходит на кухню, где две кухарки копошатся над столом. Они ладонями бережно разглаживают нацистский флаг. Нежно касаются алых краев флага, любуются им. Переводчик бьет пальцем по тазику. Бзинь! Кухарки оборачиваются. Стоят молча.

К у х а р к а в в о з р а с т е. Я же тебе говорила, запереть дверь.

М о л о д а я к у х а р к а. Я запирала. Это, наверное, Мария. У нее был. Да? Вы ведь у Марии?

К у х а р к а в в о з р а с т е. Дождется она у меня.

П е р е в о д ч и к. Что здесь происходит?

Кухарки молчат, переглядываются. Потом решительно достают из-под стола линейки и мел.

П е р е в о д ч и к. Через десять минут здесь будет военный патруль, и вам придется давать объяснения им. Что здесь происходит?

Молодая на секунду останавливается, но кухарка в возрасте уже обводит мелком выкройки. На красных полях флага белыми линиями размечена рубашка. Молодая берется за края флага, а кухарка в возрасте умело режет его ножницами. На полу валяются распотрошенные обрезки других флагов, а рядом лежат уже раскроенные рубашки.

Переводчик подходит и забирает из рук ножницы. Кухарки отстраняются. Он берет в охапку флаг и режет его.

Бросает на стол красную ткань, а бело-черную сердцевину заталкивает в печку, где ее медленно начинает пожирать пламя.

Флаг с вырезанным по центру кругом лежит на столе.

П е р е в о д ч и к. Хотя бы так. И вот что. Завтра я принесу вам нормальную ткань.

К у х а р к а в в о з р а с т е. Нормальную! Тут это-то пока достанешь. Нам еще повезло. Нормальную.

П е р е в о д ч и к. Я достану, а пока...

Женщины прекращают работать и смотрят, не отрываясь, на Переводчика. Он одну за одной выставляет на стол банки консервов.

М о л о д а я к у х а р к а. Откуда вы... Они же стоят целого состояния.

П е р е в о д ч и к. Не думайте. Пускай будет праздник. Доставайте всё, что есть. На весь дом.

Молодая кухарка с готовностью кидается к шкафчику и достает оттуда кастрюли. Кухарка в возрасте внимательно изучает банки консервов. Переводчик принимается за готовку.

Мария выходит из своей комнаты. Снизу, из кухни, доносятся громкие голоса, оживленный разговор. Мария заглядывает в каморку, где спал Переводчик. Пусто. Спускается на кухню. Там собрался весь дом, женщины, дети. Все едят. Переводчик стоит возле плиты и очень аккуратно разбивает маленькие яйца на сковороду. Мария опирается на дверной косяк и смотрит на всех. Переводчик замечает ее и кивком приглашает присоединиться. Но она не двигается с места.

Переводчик откладывает половник и подходит к Марии.

П е р е в о д ч и к. Зови Ганса и садитесь завтракать. Я не хотел вас раньше будить, но тут все уже собрались. Не хватает только тебя и Ганса.

Мария молчит. В это время из другой двери в кухню молодая кухарка заводит еще одну женщину. Кухарка в возрасте накладывает в тарелку еду для нее и приглашает женщину за стол.

П е р е в о д ч и к (*Марии*). Это вкусно. Я положу вам две порции. Спускайтесь.

Переводчик возвращается к плите. Мария никуда не уходит. Только что пришедшая женщина отправляет в рот первую ложку и тут же начинает плакать. Это жена Зигмунда Ханке, доносчика. Переводчик наполняет тарелку.

Молодая кухарка. Что случилось?

Кухарка в возрасте бьет в бок молодую кухарку, чтобы та замолчала. Молодая прикусывает язык. Переводчик наполняет вторую тарелку.

Молодая кухарка. Вам нравится? Вкусно? Хотите добавки?

Фрау Ханке. Это вкусно, правда, вкусно. Я обязательно отблагодарю вас, обязательно.

Молодая кухарка. Только благодарить надо не нас, а вот господина, это его продукты. Вы ешьте.

Она показывает на Переводчика. Фрау Ханке замечает его. Медленно поднимается с тарелкой в руке и идет к нему. Переводчик отставляет тарелки с едой. Фрау Ханке опрокидывает свою порцию на Переводчика. Все замирают. Она собирается и вторую тарелку вылить на Переводчика, но кухарка в возрасте ее останавливает.

Кухарка в возрасте. Хельга, ты что делаешь? Опомнись.

Фрау Ханке. Вкусно, да? Мяса давно не ели, да? А ты знаешь, Эльза, что ты только что своего мужа съела? Живьем. Вот из этой вот тарелки?

Кухарка в возрасте. Ты что?

Фрау Ханке. Вам жрать нечего, мужей из домов позабирали, гимнастерки стираете за кило картошки на всех. А этот «господин» за мужа моего тушенку получает. А? Не так? Там, в комендатуре. Или, может, это был не ты? Там, за столом? Скажи, сколько тебе консервов дали за моего мужа? А за мужа Эльзы? А?

Молодая кухарка. Это правда?

Тишина. Все ждут, что ответит Переводчик. Смотрят на него, отодвигают от себя тарелки, кто-то выплевывает недоеденный кусок. А он все молчит. Кухарка в возрасте хватается за большой нож и кидается на Переводчика.

Кухарка в возрасте. Вон! Прочь из моего дома!

Ее еле сдерживают другие женщины. Молодая кухарка быстро уводит детей из кухни. Переводчик пятится к двери.

Кухарка в возрасте. Прочь из дома! Кто тебя сюда пустил только, тварь? Кто?

Переводчик выскакивает из кухни. Кухарка в возрасте опускается на пол и плачет.

Гильза отлетает к стене. Переводчик поднимает вторую гильзу и бросает туда, где еще сохранилась мальчишеская разметка. На дороге перед домом стоят Мария и Ганс, возле них два тюка с вещами и чемодан с наклейками.

Переводчик. Ганс, совсем у меня не получается, может покажешь, как играть?

Ганс смотрит на Марию. Она берет его за руку. Продолжают сидеть на чемодане.

Переводчик. И долго ты так будешь сидеть?

Мария. Сколько надо.

Переводчик. Мария. Я тебе серьезно говорю, жилье нам дадут. Все будет. Ганса в школу отправим. Тебе работу найдем. Нормальную работу, ты же музыкант, а не прачка, в конце концов.

Мария. Нет.

Переводчик. Тьфу.

Мария. А ты иди. Иди, мы не держим. Иди, причиняй людям добро. Тебя ведь ждут твои друзья.

Переводчик. Ждут. Ждут. Представляешь, меня ждут.

Из окна дома на них смотрят женщины. Переводчик приветствует их рукой. Женщины пропадают из окон.

П е р е в о д ч и к. Ты смотри, смотри на своих друзей. Вчера людей сотнями убивали. А сегодня они жертвы. Жалейте нас, нам тяжело, мы такие страдалицы...

М а р и я. Замолчи.

П е р е в о д ч и к. Думаешь, мне не было тяжело?

М а р и я. Замолчи.

П е р е в о д ч и к. Я хорошо их мужей запомнил. Они всегда со мной. Смотри! (*Показывает Марии шрамы на боку. Разворачивается к дому. Кричит.*) И вы все тоже смотрите. Смотрите! Ну! Давайте! А?!

Ганс вжимается в мамин бок.

М а р и я. Ты пугаешь его.

П е р е в о д ч и к. Ничего. Мне тоже было...

М а р и я. Отлично! Пускай всем тяжело будет? Да?

П е р е в о д ч и к. Ты же все прекрасно понимаешь.

М а р и я. Понимаю. Понимаю, что лучше б ты...

П е р е в о д ч и к. Что? Ты договаривай. Что ж ты остановилась?

Мария молчит.

П е р е в о д ч и к. Так! Ганс, идем со мной.

Берет за руку Ганса, но Мария не отпускает его.

М а р и я. Оставь его!

П е р е в о д ч и к. Ты с ума сошла. Это мой ребенок. Это! Мой! Ребенок! Ганс!

Он дергает Ганса в свою сторону, мальчик начинает плакать. Переводчик отпускает ребенка. Мария обнимает Ганса, прижимает его к себе.

Переводчик пятится назад. Подбирает несколько гильз и с силой метает их в стенку с разметкой. Отсчитывает.

П е р е в о д ч и к. Три. Два. Один. Отбой. Тишина в бараке.

С силой выдыхает. В глазах стоят слезы. Уже успокоился.

По улице идет врач из госпиталя, под мышкой несет сверток. Идет медленно, устало, но, подходя к Переводчику, ускоряет шаг.

П е р е в о д ч и к. Здравствуйте! Как девушка вчерашняя?

В р а ч. Что? Здравствуйте. Да-да, всё в порядке. Легкое ранение, через два дня выйдет. Извините...

П е р е в о д ч и к. А...

Но врач не намерен разговаривать с ним, старается быстро пройти мимо.

В р а ч. Мари, что еще случилось? Вы что здесь делаете? Как Ганс? Ты как?

Г а н с. Я хорошо.

М а р и я. Мы-то хорошо. Только вот... Нас выставили.

К ним медленно подходит Переводчик, внимательно рассматривая всех троих. Похоже, он все понял.

В р а ч. Это еще что за дела? Сейчас разберемся. Как у тебя, Ганс? Приступов не было?

М а р и я. Нет, только ночью чуть-чуть. Все, что нужно, дала.

Врач откладывает сверток и бегло осматривает Ганса: глаза, язык уши и прочее.

В р а ч. Молодцом! Так держать! А теперь в дом.

М а р и я. Нас выставили. И тебя тоже, Гюнтер.

В р а ч. Что за ерунда, сейчас разберемся. Подождите.

Он быстро идет в дом. Дверь за ним захлопывается.

П е р е в о д ч и к. Так это он?

М а р и я. Да.

П е р е в о д ч и к. Что ж ты нас не представила друг другу?

М а р и я. Это лишнее.

П е р е в о д ч и к. Отчего же? Совсем нет. Очень милая была бы встреча.

М а р и я. Я тебя прошу, я тебя умоляю. Уходи. Ради Ганса.

П е р е в о д ч и к. А пускай он видит, кто его мать на самом деле. А, Ганс?

М а р и я. Уходи. Оставь нас. Исчезни.

Мария плачет. Ганс гладит ее.

П е р е в о д ч и к. Нет, уж я теперь дождусь его. Хоть пару слов вежливости сказать надо. Ты смотри! А он запасливый.

Берет в руки сверток, оставленный врачом, разворачивает его. Внутри небольшой рулон алой ткани. Точно такой же ткани, как там в доме, у кухарок. Красные нацистские флаги со свастикой в центре.

П е р е в о д ч и к. Ты смотри! Мария, ты видела?

М а р и я. Нет. Ничего я не видела. Я не хочу ничего видеть. Я ничего не хочу про тебя знать.

П е р е в о д ч и к. Зря.

Из дома выходит врач. На Переводчика он намеренно не смотрит.

В р а ч. Мария! Вставай, пошли. Ганс. Давай. Всё в порядке.

П е р е в о д ч и к. Добрый человек, я думаю, нам есть о чем поговорить.

В р а ч (*Марии*). Всё взяла? Оставь.

Мария берет в руки только один тюк. Врач берет второй, за его свободную руку держится Ганс. Все трое быстро идут в дом. Переводчик стоит перед чемоданом и свертком.

П е р е в о д ч и к. Вы свои вещи забыли. Куда же вы?

Врач оставляет в дверях Марию, Ганса и вещи. Быстро возвращается за чемоданом.

В р а ч. Вы поступили низко. Знайте. Если бы я мог вернуться в прошлое, я бы многое поменял. Но, увы, все сложилось так, как сложилось. И так поступать с собственным сыном и матерью своего сына, как вы, — это низко. А теперь... извините.

Врач хочет забрать чемодан, но Переводчик придерживает его сверху ногой.

П е р е в о д ч и к. А как поступили вы? Или у вас не было семьи?

В р а ч. Была.

П е р е в о д ч и к. Была?

В р а ч. Была. Она погибла год назад.

П е р е в о д ч и к. Как печально! Стало быть, настала очередь моей семьи. Пусть тоже гибнет? Гюнтер, вы же врач.

В р а ч. Мне жаль. Но ничего уже не изменить, не разрушив еще больше. Извините.

Врач дергает за ручку чемодана, но Переводчик крепко его держит.

П е р е в о д ч и к. Изменить можно все. И всегда.

Врач не отвечает, а лишь сильнее дергает чемодан. Ручка отлетает. Крышка распахивается. Вещи высыпаются. Среди прочих там есть статуэтки двух носорогов, жирафа и тигра. Один носорог откатывается к ноге Переводчика, тот поднимает его.

П е р е в о д ч и к. Ты смотри! Животных любите? Носорогов коллекционируете?

В р а ч. Это подарок. Друга.

П е р е в о д ч и к. Я вижу. (*Читает надпись.*) «От Курта».

В р а ч. Это не имеет значения. Дайте сюда.

П е р е в о д ч и к. Серьезный человек, наверное.

В р а ч. Он умер.

П е р е в о д ч и к. Случается. Военный?

В р а ч. Какое это имеет значение? Дайте сюда!

П е р е в о д ч и к. Держите.

Врач закрывает чемодан. Переводчик протягивает ему сверток.

В р а ч. Спасибо.

П е р е в о д ч и к. Редкая ткань.

В р а ч. Редкая.

П е р е в о д ч и к. Для одежды.

В р а ч. Для одежды.

П е р е в о д ч и к. И вы смогли ее достать.

В р а ч. Смог.

П е р е в о д ч и к. Вы молодец. Достать «такую» ткань!

В р а ч. Вы меня простите. Еще раз простите. От лица Марии, от себя лично и от Ганса, во имя его будущего... Я прошу, не приходите сюда больше. Не приходите. Мне жаль, что мы познакомились при таких обстоятельствах. Нам больше не о чем разговаривать. Прощайте.

П е р е в о д ч и к. Прощайте. Вас лично я больше не потревожу.

Врач быстро идет к дому, в дверях его встречают Мария и Ганс. Ганс обнимает врача. Они скрываются в доме. Переводчик стоит посреди улицы.

По коридору комендатуры идет Переводчик. Быстро идет, торопится, оглядывается назад. За ним под конвоем русского солдата идет врач.

П е р е в о д ч и к (*по-русски*). Подождите здесь.

И идет дальше. Солдат останавливается, сажает врача на скамью возле окна с цветами. Врач оглядывается по сторонам. Солдат переводит дух.

С о л д а т (*Переводчику*). Если можно, то побыстрее.

П е р е в о д ч и к. Хорошо, хорошо.

Переводчик влетает в кабинет к майору. Тот молча держит телефонную трубку у уха и что-то выслушивает. Кладет трубку, долго смотрит на часы.

М а й о р. Доброе! На полтора часа раньше пришел. Чего вдруг?

П е р е в о д ч и к. Привел беглеца, преступника.

М а й о р. Какого преступника?

П е р е в о д ч и к. Работал на нацистов.

М а й о р. На нацистов?

П е р е в о д ч и к. Доказательства есть, свидетели. Всё есть.

М а й о р. Ладно, давай потом со всем этим.

П е р е в о д ч и к. Как потом? Он здесь! Спасибо патрульным, помогли доставить. С этим нельзя медлить.

М а й о р. Слушай, ты прости, голова кругом. Сейчас вот Бояджиев приедет. Вот прямо сейчас. Прямо сюда. Как будто пораньше не могли предупредить. Разнос всем будет. Всё из-за козла этого, Казакова. Хотя и Валька молодец. Жениться он на ней отказывался, а она за пистолет. Тоже не дело. Попытался вырвать и... В общем, стоят друг друга. Хорошо хоть поправится быстро. Но Бояджиев спуску не даст. Помяни мое слово. А ты чего пришел-то?

П е р е в о д ч и к. Человека привел, там, в коридоре.

М а й о р. А. Садись лучше, чай выпей пока.

Пододвигает стул. Переводчик садится на самый краешек. Майор выставляет на стол чашку, сахар, но чего-то найти не может, копается в столе.

В кабинет заглядывает сержант Пастухов.

С е р ж а н т. Товарищ майор, здесь!

М а й о р. Уже? Твою ж мать. Ладно, ты сиди здесь пока. Прорвемся. Буря мглою небо кроет, мать ее.

Майор уходит из кабинета, оставляя Переводчика одного.

Не зная, что делать, Переводчик начинает пересматривать пачку досье. Встает, идет к другой пачке. Останавливается возле шкафа, оборачивается и смотрит на полку. Фарфоровая балеринка снова стоит одна. Отыскивает пастушка и снова ставит его рядом с балеринкой. Поправляет композицию, вроде стоят красиво. Улыбается. За его спиной аккуратно, беззвучно открывается дверь.

Заходит женщина со свертком в руках. Закрывает дверь. Переводчик оборачивается.

Ж е н щ и н а (*на ломаном русском*). Доброе утро.

П е р е в о д ч и к (*по-русски*). Доброе утро. (*По-немецки.*) Вы что-то ищете?

Ж е н щ и н а (*по-немецки*). Доброе утро. Вас.

П е р е в о д ч и к. Меня?

Ж е н щ и н а. Человек погибает. Гибнет. Понимаете? Только вы можете помочь. Вы, в вашем положении, вы можете его спасти.

П е р е в о д ч и к. Я? Я только переводчик.

Но женщина не слышит его, она продолжает говорить, глотая половину звуков.

Ж е н щ и н а. Мне больше не к кому обратиться за помощью. Пожалуйста. Только вы.

П е р е в о д ч и к. Что конкретно вам нужно?

Женщина мнется, но наконец решается и подходит близко к Переводчику. Начинает говорить шепотом.

Ж е н щ и н а. Харольд Баэр. Его забрали неделю назад.

П е р е в о д ч и к. И?

Ж е н щ и н а. Вот.

Она кладет на стол небольшой сверток. Переводчик раскрывает его, там кое-какие драгоценности, ложечки, брошки.

Ж е н щ и н а. Только выпустите его, ведь он же ни в чем не виноват. Это так глупо звучит, но это правда. Сейчас все глупо и все правда.

П е р е в о д ч и к. Вы с ума сошли!

Ж е н щ и н а. Если мало, то вы скажите, я еще принесу, мы соберем, мы найдем. Вы только освободите его, у него же больной позвоночник, ему нельзя там. Скажите, сколько надо, я принесу.

П е р е в о д ч и к. Да нисколько! Если он виновен, ему уже ничего не поможет.

Ж е н щ и н а. Не виновен. Не виновен. Клянусь Богом, не виновен.

П е р е в о д ч и к. Невиновного не забирают.

Ж е н щ и н а. Это все из-за Отто Кирштайна. Понимаете, он жил по соседству. Он оставлял нам ключи, частенько, чтобы мы следили за его домом. А когда возвращался, то привозил нам гостинцы с Восточного фронта. Мы не отказывались. У нас же Ханнес, он еще маленький совсем, одними карточками его разве накормишь? Понимаете, Отто привозил нам гостинцы, никто не отказывался от этого, просто не всем предлагали. Да и потом Отто был хорошим человеком. Понимаете?

П е р е в о д ч и к. Нет. Стойте! Стойте. Остановитесь! Я не понимаю. Я не знаю дело вашего мужа. Я не читал. Ваш муж был членом НСДАП?

Ж е н щ и н а. Да.

П е р е в о д ч и к. Тогда разговор окончен. А это (*показывает на взятку.*) заберите!

Ж е н щ и н а. Он погиб под Курском.

П е р е в о д ч и к. Кто?!

Ж е н щ и н а. Муж.

П е р е в о д ч и к. Так о ком же вы...

Ж е н щ и н а. Харольд Баэр. Мы не расписаны. Он аптекарь. Ханнеса любит, как своего. Понимаете? Харольд для него всё. Он помогает нам продуктами. Посмотрите. Это Ханнес рисовал.

И дает в руки Переводчика детский рисунок, где «мама, папа, я».

П е р е в о д ч и к. Я ничем не могу вам помочь. Если ваш... Если господина Баэра признали виновным...

Ж е н щ и н а. Он не виновен. Не виновен. Не виновен. Отпустите его. Пожалуйста.

П е р е в о д ч и к. Я не могу.

Женщина замолкает. Секунду другую медлит, а потом начинает расстегивать блузку, обнажая две светлые и очень мягкие груди.

П е р е в о д ч и к. Вы в своем уме? Прекратите немедленно.

Ж е н щ и н а (*железным голосом*). Если у вас нет сердца, может, у вас есть член.

П е р е в о д ч и к. Убирайтесь!

Ж е н щ и н а. Да кто вы такой, кто дал вам право править?!

Дверь раскрывается. На пороге стоят майор и подполковник Бояджиев. Женщина быстро застегивает блузку.

Переводчик одним движением собирает драгоценности, сует их в руки женщине и с силой выводит из кабинета.

М а й о р. Это еще что за?.. Пастухов, твою мать! Что она здесь делает? Ты где был? Опять «цигарку, товарищ майор»?!

С е р ж а н т П а с т у х о в. Виноват.

М а й о р. Чтоб духу ее здесь не было. Быстро.

Сержант хватает под локоть женщину и уводит по коридору. Дверь захлопывается. Подполковник разминает левое запястье, ему жмет браслет от часов.

П о д п о л к о в н и к. Добрый день!

П е р е в о д ч и к. Добрый день.

М а й о р. Лезут изо всех щелей. Не пропало ничего?

П е р е в о д ч и к. Нет.

М а й о р. Дай бог. Я сейчас.

Подполковник смотрит в окно, потирает запястье левой руки. Майор открывает ключом сейф и ищет там какую-то папку. Подполковник с облегчением снимает часы с руки.

П о д п о л к о в н и к (*Переводчику*). А у вас часы есть?

П е р е в о д ч и к. Нет.

П о д п о л к о в н и к. Тогда держите.

П е р е в о д ч и к. Спасибо, но...

П о д п о л к о в н и к. Держите. Это вам за спасение жизни советского офицера Валентины Иващенко. Носите с гордостью за нашу Валю.

П е р е в о д ч и к. Спасибо.

П о д п о л к о в н и к. Если вам жилье там нужно или еще что, Вы говорите. (*Майору.*) Ну что там?

М а й о р. Вот. Казаков Александр Геннадиевич.

Майор протягивает подполковнику папку из сейфа. Подполковник начинает ее просматривать. Переводчик стоит посреди кабинета, не зная, куда себя деть. Майор поднимает с пола детский рисунок и протягивает Переводчику.

М а й о р. Твое? Красиво. А моя, как курица лапой, рисует.

Переводчик сжимает рисунок левой рукой, не в силах ничего ответить. Стук в дверь. Заглядывает сержант. В дверях стоит патрульный с врачом.

С е р ж а н т. Товарищ майор, тут патруль с задержанным. Говорит, не может больше ждать. Что прикажете.

М а й о р. С каким еще задержанным?

П е р е в о д ч и к. Это со мной.

М а й о р. Чего хотел? Ну заводи, ладно. Только быстро.

Врача заводят в кабинет. Переводчик смотрит на рисунок, смотрит, не отрываясь. Подполковник отвлекается от папки Казакова.

Переводчик стоит напротив врача и молчит. Наконец, решается...

П е р е в о д ч и к. Товарищ подполковник, этот человек...

Переводчик молчит, только тяжело дышит носом. Рука сжимает рисунок.

П о д п о л к о в н и к. Ну.

П е р е в о д ч и к. Это...

На белой рубашке Переводчика, возле левого плеча, появляется точечка. Она растет, превращаясь в кляксу крови. Пятно ползет вниз, и вот уже сердце Переводчика покрыто этой кровяной кляксой. Майор и подполковник встают со стульев. Переводчик смотрит на зажатый в кулаке рисунок, снимает со своей руки часы и протягивает их врачу.

М а й о р. Ты чего, ты чего? Что с тобой?

П е р е в о д ч и к. Это его часы. Это он спас девушку, не я. Он врач.

М а й о р. Что с тобой?

Переводчику расстегивают рубашку. Из раскрывшейся на плече раны медленно сочится кровь. Врач стоит столбом, сжимая в руке часы.

М а й о р. Кровь.

П о д п о л к о в н и к. Вы врач или нет?

П е р е в о д ч и к. Это он спас девушку. Валентину.

В р а ч (*по-немецки*). Что?

П о д п о л к о в н и к (*врачу*). Что ж вы стоите?

Врач наклоняется над Переводчиком, зажимает рану. Переводчик хочет его оттолкнуть, но не хватает сил.

В р а ч (*по-немецки*). Надо в больницу. Наложить новые швы. Здесь не остановить кровотечение.

М а й о р. Чего он?

П о д п о л к о в н и к. Черт его знает.

М а й о р. Пастухов, давай машину ко входу, быстро.

П о д п о л к о в н и к. Давай поднимайся.

Все трое быстро выводят Переводчика под руки из кабинета. На полу остаются капли крови и скомканный детский рисунок.

К составу прицепляют очередной вагон, последний. Паровоз в последний раз продувает клапаны и выдает в небо струю пара. Переводчик залезает в вагон, показав какую-то бумагу русскому солдату.

На соседнем пути останавливается состав с беженцами. Все выходят из вагонов-теплушек и бегут пить. В основном это женщины и дети. Их уже встречают люди с бочками воды и ковшами. За ними стоят несколько человек, которые очень внимательно всматриваются в лица вновь прибывших. Среди них стоит и мужчина, который резко срывается и бежит вперед. Ему навстречу бежит мальчик лет семи, прыгает ему на руки. Следом подходит женщина, обнимаются все трое. А какой-то малыш потерянно вертит головкой. Старушка с ковшом воды очень деловито дает каждому только по три глотка. Мужчина, мальчик и женщина продолжают стоять обнявшись.

За всей этой картиной наблюдает из отъезжающего поезда Переводчик. Его челюсти плотно сжаты, а в ладонь медленно входит гвоздь, торчащий из доски. Переводчик еще чуть-чуть надавливает ладонь, и по ней тоненькой струйкой начинает бежать кровь.

Он ложится на пол и запрокидывает голову, чтобы не видеть никаких людей и развалин. Только деревья и облака начинают все быстрее бежать куда-то перед его глазами. Зеленые деревья, белоснежные облака и голубое небо — ничего, что напоминало бы о войне.

Переводчик закрывает глаза.

Мячик прыгает по зеленой траве. Ребята веселой гурьбой гоняют его из одной стороны сада в другую. Бегут сначала к одним «воротам», а потом к другим. Играют все, кроме еврейского мальчика. Он сидит на скамеечке поодаль и что-то мастерит.

Сзади к нему подходит Переводчик. Мальчик смотрит на него очень внимательно, а потом уступает ему половину своей скамеечки. Мальчик разъединяет головоломку из гвоздей и отдает половину Переводчику. Они начинают мастерить что-то вместе, пока все остальные ребята гоняют мяч. Так и сидят тихо в тени деревьев, подальше от всех.

ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ

Вторая терапия

СЦЕНАРИЙ

Г о л о с р о б о т а (*бесцветно*). Не дышать. Дышать.

Крупно: Антон, полуголый, смотрит прямо в камеру, прикусив во рту цепочку и крестик.

Через несколько мгновений к нему подходит пожилая женщина-врач, отодвигает аппараты, помогает снять клеенчатые доспехи, наполненные тяжелым песком.

В р а ч. Посиди в коридоре. Минут через десять будет готово...

Нажимает кнопку. В кабинет, с трудом справившись с тяжелой стальной дверью, робко входит молодая девушка. Протягивает врачу бумаги.

В р а ч. Раздевайтесь.

Несколько мгновений, полные взаимного смущения: Антон торопится одеться (футболка, свитер), девушка потихоньку начинает раздеваться; не глядят друг на друга.

Антон выходит в коридор.

На скамейке сидят несколько человек, некоторые с явными травмами. Антон садится рядом с примечательной парочкой лет шестнадцати-семнадцати: высокая, с обильным макияжем крайне уверенная в себе девушка и юноша «ботаник», брюнет в очках. Точнее, очки он нервно вертит в руках. Трогает распухший нос. Глаз подбит. Девушка обнимает юношу несколько демонстративно.

Д е в у ш к а. Есть что-нибудь холодное?

А н т о н. У меня?

Д е в у ш к а. Ну да.

А н т о н. Дай-ка подумать... (*Шарит по карманам куртки.*) Вот, зажигалка... металлическая...

Д е в у ш к а. Ха-ха! Охлаждаем нос зажигалкой! Во прикол!

Юноша нерешительно вертит в руках зажигалку.

Д е в у ш к а. Прикладывай!

Он прикладывает.

А н т о н. Что случилось?

Д е в у ш к а (*оживленно, как будто того и ждала*). Да подкатили двое... Из моего бывшего двора. В общем, не важно. Специально ведь нас ждали, ур-роды... Стали докапываться до меня, до Антохи... Ну а он вдруг ка-ак размахнется, ка-ак даст Серому... Ну, в смысле, главному у них...

А н т о н. Хм, ты тоже Антон?..

Ю н о ш а. Ага... (*Несколько обалдев, проговаривает.*) Я даже сам не ожидал... Они подошли... Ольге говорят... А меня что-то так взбесило...

Д е в у ш к а. Ты у меня молодец!

Прижимается. Оба выглядят так, как будто на них свалилось неожиданное счастье.

А н т о н (*с иронией*). Поздравляю вас!

Протягивает руку. Юноша ее пожимает.

Ю н о ш а (*очень серьезно*). Спасибо.

В р а ч. Мелихов!

Антон, встрепенувшись, почти подбегает. Врач отдает ему бумаги.

А н т о н. Что? Подтвердилось?

В р а ч. В поликлинике разберутся.

Антон стоит на заснеженном крыльце травмпункта, пытается разобрать медицинские каракули (на бумаге шлепнут фиолетовый штампик, похожий на легкие только отдаленно, а больше — на сиденье унитаза; там ручкой обведен кружок). Смотрит снимок на свет. Через него — черное солнце.

В кастрюле кипит вода с пельменями. Нечистый чайник, на котором маркером выведено: «Shitpunk».

Кухня общежития. Окно полуоткрыто (на улице — черно), из него идет пар.

Антон стоит возле окна, задумчиво курит в темноту, редко затягиваясь. Смотрит, как улетучивается дым. С надрывом кашляет. Сплевывает в окно.

На кухню заходят две девушки с кастрюлей, блондинка и рыжая, продолжают разговор.

Б л о н д и н к а. ...Да полный пэ-цэ, на самом деле! Оказывается, эта дура написала на него заяву, что он берет. Ну там проверка, все дела, как положено... А он не попался! Представляшь?

Р ы ж а я (*со смешком*). Как это?

Б л о н д и н к а. Да не знаю. Ну не попался, и всё. А за это он эту группу стал чморить, и уже второй год никто ему не может нормально сдать, ни за какие деньги... Я шесть раз уже ходила!

Р ы ж а я. Надо было переводиться в «десять-два».

Б л о н д и н к а. Надо было! Но кто ж знал-то! Мне сказали, что «десять-один» нормальная...

В процессе этого разговора набирают в кастрюлю воду, ставят на огонь, достают сигареты, закуривают.

На кухню входит Лева.

Л е в а. Как всегда, в окружении прекрасных дам!

Девушки хихикают.

Л е в а. Не сварились?

Антон пожимает плечами.

Л е в а. Да они готовы же! Доставай.

Вдвоем идут по длинному коридору, несут кастрюлю с пельменями.

Л е в а. Ты как вообще?

А н т о н. Да никак.

Л е в а. Дай-ка. (*Щупает Антону лоб.*) Ну... какая-то есть, но невысокая.

А н т о н. Ага. Помирать пора.

Л е в а. Да брось ты...

В комнате сидит Валера, молча, но выразительно играет на карманной приставке.

Л е в а. Давай оторвись уже.

Достает тарелки, вилки, кетчуп. Водку.

А н т о н. Что-то мне не хочется...

Л е в а. Наоборот! При простуде первое дело. У меня отец всегда так делал: если чувствовал, что заболел, то сто грамм — и в горячую ванну.

В а л е р а. Ванна! Бугага.

Л е в а. Ну или просто под одеяло.

В а л е р а. Не-не-не, пусть сходит в душевую, у нас там так... прохладненько... Бодрит! Сразу — как огурчик.

А н т о н. Какой смысл лезть под одеяло, если скоро идти.

Л е в а. Ну не скоро — часа через два, а может, и позже... Чем позже — тем лучше. Лучше вообще под утро. Чтобы никого рядом не было.

В а л е р а. Я тебе говорил, это, наоборот, опасно! В три-четыре часа менты катаются и всех задерживают, документы смотрят. Тем более, если мы пойдем втроем. Остановят, а у нас полный мешок «картинок».

Л е в а. Ну пакет-то можно выбросить...

А н т о н. Ага. То есть я зря их искал три недели по всему городу. Выбросить...

Л е в а. Ладно. За успех.

Выпивают. Едят молча.

В дверь громко и настойчиво барабанят. Все замирают с набитыми ртами, смотрят друг на друга.

В а л е р а. Откроем?

Л е в а. Где пакет?..

За дверью слышны пьяные крики, неразборчивая речь. Кого-то уводят: «Пошли-пошли».

Л е в а. Блин! (*Пауза.*) Устроили тут проходной двор!

Нервно смеется.

Антон встает, идет к своей кровати.

А н т о н. Вы как хотите, а я посплю. Разбудите, когда пойдем. В час, в два... Хоть в десять.

В а л е р а (*со стаканом*). Антоха!..

Л е в а. Может, его оставим тогда, а?

В а л е р а. Ну уж нет. Пойдем все.

Л е в а. «Сядем усе».

В а л е р а. Не смешно.

В формате клипа или ускоренного зрелища в чаплинском стиле. В любом случае — без слов.

Не очень трезвый парень (Женя) обжимается с девушкой в укромном переулке. Здесь же стоит терминал для приема денег. Женя засовывает в терминал некую купюру, и терминал ее принимает. Восторженное изумление девицы.

Тот же переулок. Женя, уже трезвый и серьезный, в сопровождении Антона, Левы и Валеры. Набирают на табло терминала телефонный номер, вставляют такую же купюру, терминал ее принимает. Ждут. Внимательно смотрят, нет ли над терминалом камер. На телефон Левы приходит СМС: «Платеж зачислен».

Комната общежития. Парни дурачатся. Устраивают дождь из ненастоящих купюр, прыгают под музыку, веселятся.

А н т о н. А?

Он очнулся. Лицо в крупных каплях пота. Беспощадно светит лампочка.

Л е в а. Я говорю: всё, отбой, не идем уже никуда.

А н т о н. А? Что?

Л е в а (*с досадой*). Да позвонил Женька... Этот алкаш у него сорвался. Я не понял, что там случилось, но сорвался. Сейчас будет искать нового... Тоже — на несколько дней геморрой... Хорошо, что мы не сходили еще никуда. А ты: «Вечером надо, вечером!» (*Передразнивает Валеру.*) Хороши бы мы сейчас были... Эх, жалко, столько мы с ним возились, регистрировали веб-мани на его паспорт... Тьфу, блин!

В а л е р а (*играет в приставку не отрываясь*). Ну и ладно. Значит, не судьба.

Антон медленно, плохо соображая, встает, начинает раздеваться.

А н т о н. Дай вещи с батареи.

Л е в а (*снимает вещи*). Они еще не высохли.

А н т о н. Ну эти-то, вообще, можно выжимать.

В а л е р а. Я читал, что так потеют при туберкулезе.

А н т о н. У курящих не бывает туберкулеза.

Л е в а. А я тебе говорил, что ты дымишь, как паровоз, вот они — твои полторы пачки в день!..

Антон снимает трусы.

Л е в а (*отворачиваясь*). Ну, устроил тут стриптиз!..

В а л е р а. Ха, где фотик?..

Антон одевается в сухое.

В а л е р а. Что делать-то будем? Раз уж «прэступление века» отменяется...

А н т о н. Я бы поспал.

Л е в а. Да ты и так поспал. (*Валере.*) Может, тогда пацанов из пятьсот второй позовем? У них, вроде, тоже водка была...

В а л е р а. Жеке позвони, пусть приезжает. Что ты его сразу-то не позвал?

Лева набирает номер на мобильнике.

Л е в а. Жень, а давай приезжай! Отпразднуем, так сказать... Не, серьезно! Ну возьми такси! Вахтер у нас сегодня свой...

Антон идет по длинному коридору. Заходит в мужской туалет. Тускло, накурено. Кашляет, сплевывает. Умывается холодной водой и долго смотрит в отражение в треснутом зеркале.

Комната. Плотненько сидят человек десять. Стол уставлен бутылками, стаканами, банками.

Женя играет на гитаре, поет с надрывом.

Ж е н я. «И лампа не горит,
И врут календари,
И если ты хотела что-то мне сказать,
То говори.
Любой обманчив звук,
Страшнее тишина...»

Блондинка и рыжая разговаривают вполголоса

Б л о н д и н к а (*округляя глаза*). ...Короче, ректор с проректорами на Новый год напились, у них был корпоратив в столовке. Катька Жукова там была типа Снегурочкой, рассказывала... Они напились и пошли все в первую общагу, всех подняли на уши, представляешь, в комнату Настьки, ну, помнишь Настьку, к ним в комнату ворвались, вот буквально дверь чуть ли не ногой вышибли и давай орать: почему плафона нет, почему беспорядок, выселим, отчислим... Нет, ты представляешь?

Антон сидит в уголке, завернувшись в одеяло поверх одежды, тяжело хлопает веками.

Ж е н я (*поет*). «Когда в самый разгар веселья падает из рук
Бокал вина
И черный кабинет
И ждет в стволе патрон
Так тихо, что я слышу, как идет на глубине
Вагон метро».

Л е в а. Не в рифму же. Надо «метровагон». Патрон — метровагон.

Все ржут.

В а л е р а. Ага! «Метра вагон»!

Л е в а. А что, есть такое слово — метровагон...

На площади полки,
Темно в конце строки,
И в телефонной трубке эти много лет спустя
Одни гудки,
И где-то хлопнет дверь,
И дрогнут провода.
Привет!
Мы будем счастливы теперь
И навсегда.
Привет!
Мы будем счастливы теперь
И навсегда.

Школа. За окнами яркий день поздней весны, листва лезет в открытые окна. Одиннадцатиклассники сидят со скучающим видом. Перед ними учительница «старой закалки» (лет шестидесяти, серая кофта и смазные сапоги, волосы подкрашены хной).

Она поднимает глаза от журнала.

У ч и т е л ь н и ц а. Ну, хлопцы, что будем делать? Когда оценки будем исправлять? Три недели осталось!.. Если кто забыл. Хотя вы все забыли, по-моему.

Ученики смотрят в окно.

У ч и т е л ь н и ц а. Зубаиров!

Отрешенный парень отрешенно встает.

У ч и т е л ь н и ц а. Почему по алгебре опять «два»?

Отрешенный парень отрешенно молчит.

У ч и т е л ь н и ц а. Та-ак... Садись... Не хочешь школу заканчивать — не надо... А почему у Лисицкой два дня подряд — «эн»? Где она?

Два голоса, одновременно, с разных сторон: «Она болеет», «Она в больнице».

У ч и т е л ь н и ц а (*торжествующе*). Ага! Мнения разошлись!..

Антон и Вероника переглядываются, вздыхают.

У ч и т е л ь н и ц а. А чего это вы вообще все сегодня такие нарядные?

К т о - т о (*нехотя*). Фотографировались!

У ч и т е л ь н и ц а. А-а. А я думала, праздник какой-то. Конечно, мы же учиться не хотим, нам развлечения подавай... Танцплощадки... Прогулки... Сергеева и Мелихов, встаньте!

Антон и Вероника поднимаются со своих мест.

У ч и т е л ь н и ц а. Почему я вчера видела вас вместе?

В е р о н и к а. А как можно ответить на этот вопрос? Со словом «почему».

Учительница в тупике. Класс оживился, заинтригован.

У ч и т е л ь н и ц а. Правильно. Гуляйте, гуляйте. Мелихов, у тебя две двойки по литературе и одна по алгебре — у тебя! — по алгебре! — а ты занимаешься непонятно чем. Еще в авиационный хочешь ехать поступать... Сергеева-то поступит, куда ей надо, а ты со своими оценками — что-то сомневаюсь! Ты посмотри сам по журналу, какая у тебя динамика в последние два месяца... Мелихов, ты плохо кончишь!

Смешки в классе.

А н т о н. Да нет, пока с этим все в порядке.

Общий хохот. Вероника, по-прежнему стоящая у парты, буквально бьется в истерике от смеха.

У ч и т е л ь н и ц а. Очень остроумно, Мелихов, иди-ка погуляй. (*После паузы.*) И Сергеева — иди с ним. Вам, наверное, вдвоем еще веселее, чем с нами.

В е р о н и к а. Отпускаете?

У ч и т е л ь н и ц а. Иди.

Антон и Вероника выходят, провожаемые взглядами.

Ослепительный зимний день. В кабинете врача.

Полуголый Антон старательно дышит. Врачиха слушает. Снимает фонендоскоп.

А н т о н. Это бронхит, да?

В р а ч и х а (*с сомнением*). Да, если только сильный... Вообще, я не исключаю и пневмонию. Правостороннюю. Давно началось?

А н т о н. Да нет... Ну неделю, наверное, кашляю... Температура стала подниматься в субботу или в воскресенье...

Врачиха садится за стол, пишет.

В р а ч и х а. Как же ты так запустил, а? Куда смотрели родители?

А н т о н. Родители у меня в Озерске.

В р а ч и х а. А, так ты из общаги? Или снимаешь?

А н т о н. Из общаги.

В р а ч и х а. Тогда все понятно...

Молчат. В дверь с нетерпением заглядывают.

В р а ч и х а (*снимает очки*). Хорошо там у вас в Озерске?

А н т о н (*пожимает плечами*). Нормально.

В р а ч и х а. Вот тебе направление на рентген. Пойдешь сейчас в травмпункт, а то у нас тут аппарат не работает, скажешь, что из поликлиники... Со снимком ко мне. Зайдешь вне очереди. Я тебя направлю в двенадцатую больницу, в стационар.

А н т о н. А без больницы нельзя?

В р а ч и х а (*надевает очки*). Ты умереть хочешь?..

Музыкальная нарезка. Антон шагает по улице. Травмпункт со «скорой помощью» у входа. На крыльце Антон дает прикурить парню со свежезагипсованной ногой. Внутри — заглядывает в пустую комнату со столом и ванной, полную уродливых желтых срезанных гипсов разной формы. Комната с рентген-аппаратом. Антона обряжают в тяжелые доспехи из клеенки, наполненной песком. Он стоит с цепочкой и крестиком во рту. Голос робота: «Не дышать. Дышать».

Валера сидит в небольшом читальном зале общаги за стареньким компьютером, старательно щелкает мышью, ничего, кроме монитора, не видит.

Подходит Рыжая.

Р ы ж а я. Ну, Вале-ер.

В а л е р а. Чего тебе.

Р ы ж а я. Ну мне надо зайти в «контакт».

В а л е р а. Зачем?

Р ы ж а я. А какая тебе разница?! Ну, письма жду... одного...

В а л е р а. Подождешь.

Р ы ж а я. Ты офигел?!

В а л е р а (*оторвавшись*). А ты не видишь? Я, вообще-то, переписываюсь с губернатором! Что, трудно подождать пять минут?

Р ы ж а я (*с недоверием*). У тебя какие-то телки были открыты...

В читалку заходит Антон, на ходу снимая шапку, стаскивая шарф. Вытирает лоб.

А н т о н. Что за сбор в избе-читальне?

В а л е р а (*кивает на Рыжую*). Ликвидируем безграмотность.

Рыжая, презрительно хмыкнув, уходит.

В а л е р а. Да Левка, как обычно... занят.

А н т о н. М-м. Кто на сей раз?

В а л е р а. Не знаю, в первый раз ее видел.

А н т о н. Он, наверное, тоже.

Смеются.

А н т о н (*кивает на монитор*). Почитываем губернаторский ЖЖ?

В а л е р а. Ах-ха. Почитываем. Комментим... Я тебе говорил, что он мне ответил?

А н т о н. Говорил.

Молчат, читают. Валера начинает вдохновенно стучать по клавишам.

А н т о н. Ну-ну.

В а л е р а. Что «ну-ну»?

А н т о н. Да что-то не нравится мне вся эта ваша эйфория.

В а л е р а. Ну а что такого в том, что губернатор общается со всеми на равных, что ему можно написать, рассказать о какой-то проблеме, посоветовать что-то...

А н т о н. Вот именно, ничего такого. А то у некоторых уже иллюзия, что они рулят областью.

В а л е р а (*беззлобно*). Да пошел ты.

А н т о н (*монолог часто перебивается мучительным кашлем*). Меня вообще пугает, когда люди чем-то слишком увлекаются. Вот он как-то слишком этим увлекся. ЖЖ — это всего лишь ЖЖ. А не рычаг преображения мира, притом единственный... Мне уже кажется, что он, кроме ЖЖ, вообще ничего не видит. И мне хочется верить, что это его личный интерес. А не Медведев так им всем вправил мозги, что теперь первым делом блог, а вторым область... А то он в каждом посте так истерично доказывает, что пишет сам, читает все сам, как будто его Медведев будет завтра проверять... Знаешь, мне тут недавно попалась одна местная книжка, краеведческая, там фотка, наверное, лета 85-го: сюда приехал Горбачев, и вот они катаются на катере вчетвером: Гор-

бачев с Раисой и наш первый секретарь с женой. А наши такие уже пожилые, брежневской закваски. И даже по официальной фотке видно, как этой бабуле не по себе и что ее впервые вытащили в свет. Вот губернаторский ЖЖ — это как та бабуля.

В а л е р а (*бесцветно, не отрываясь от монитора*). А ты мог бы вот сейчас ему все это написать?

А н т о н. Нет.

В а л е р а. Да ладно, что ты. Давай.

А н т о н. Просто не хочу, и всё.

В а л е р а. Да ла-адно! Трус.

А н т о н. Ты, слышь...

Р ы ж а я (*заглядывает*). Ты еще не закончил, что ли?

В а л е р а. Это кое-кто другой... не кончил...

А н т о н. Ваще гигант!

Смеются.

А н т о н. Нет, а серьезно, сколько они там?

В а л е р а. Ну полчаса всяко есть.

А н т о н. Это так часто повторяется, что нам уже пора ставить в комнату веб-камеру.

В а л е р а. А что! Слушай, идея. И отсюда смотреть!

Смеются. Антон заходится в кашле.

В а л е р а. Не, слушай! Реально! Ну-ка, что стоит самая дешевая? Та-ак... Погуглим...

А н т о н (*несерьезно*). Иногда я ему даже завидую.

В а л е р а (*серьезно*). А по-моему, тебе давно пора начать нормальную личную жизнь. Сколько можно уже вспоминать про Веронику.

А н т о н. Да всё уже, врачиха сегодня сказала: умру скоро.

В а л е р а. Ты помнишь, что я тебе сказал, когда мы только поступили? Что отношений на расстоянии все равно не бывает. Что если она не переехала следом за тобой из Озерска, то все, ну полгода, ну год, а потом все равно все развалится. Сколько вы там встречались? С какого класса?..

А н т о н. Не твое дело.

В а л е р а. То есть даже уже вот так. А помнишь, как ты мне заливал, что у вас любовь до гроба, вы поженитесь и вместе проживете до девяноста лет и еще будете нянчить правнуков, помнишь? Ты еще так напился тогда... Хотя пива-то было — бутылки четыре...

Антон молчит. Кашляет. Демонстративно сплевывает под стол.

В а л е р а. Но я, конечно, не думал, что она реально сразу соберется замуж за какого-то местного хмыря.

А н т о н. Не сразу! И она, кстати, еще не вышла!

В а л е р а. Да какая разница... Все-таки бабы все одинаковые.

А н т о н (*в сильном раздражении*). Слушай, завали, а!

В а л е р а. Все, молчу, молчу.

Некоторое время сидят в тишине. Валера щелкает мышкой.

В а л е р а. Самая дешевая — 399 рублей.

А н т о н. Что?

В а л е р а. Ну, веб-камера.

А н т о н. Какая веб-камера?

В а л е р а (*вздохнув, чуть улыбнувшись*). Да никакая. Забудь...

Музыкальная нарезка (может быть, «Ногу свело», «Наши юные смешные голоса»). Антон сидит в кресле в парикмахерской и смотрит в зеркало перед собой. Он выглядит ужасно, чему способствует свет энергосберегающих ламп: как в морге. Его стригут. Это долгая и мучительная процедура. Во-первых, он вздувается, чтобы не кашлять, держится из последних сил, его почти сотрясают спазмы. (Как только парикмахерша отходит ответить на телефонный звонок или взять у соседки машинку, он заходится в приступах кашля.) Во-вто-

рых, пот льет ручьем по его лицу, отрезанные волосы к нему прилипают. Парикмахерша смотрит на него с опаской и брезгливостью.

Поздний вечер. Приемный покой больницы.

Залитый светом коридор с кушетками вдоль стен, на стенах — многочисленные медицинские плакаты; двери кабинетов. В стороне стоит каталка, на ней лежит полная пожилая женщина, которая изредка тихонько стонет. Несколько человек в коридоре. Антон сидит на кушетке с огромными рентгеновскими листами в руках.

Двери с табличками «Дежурный хирург» и «Дежурный терапевт» распахнуты, кабинеты пусты.

Фельдшер «скорой помощи» и инспектор ДПС торопливо ведут по коридору какого-то ханурика, переругиваются.

Ф е л ь д ш е р. У меня, вообще-то, вызовы.

И н с п е к т о р. Ага. Ну а мне типа делать не хрен, да?.. Где хирург?

Заглядывают в пустой кабинет.

И н с п е к т о р. Что за...

А н т о н. А его уже минут двадцать нет.

Фельдшер с инспектором уходят обратно на пост приемного покоя.

Антон заходит в кабинет. Здесь ничего нет, кроме стола, стула, кушетки и дискового телефонного аппарата. Стоит в центре кабинета.

Следом входит девушка, которая ведет ребенка лет пяти.

Д е в у ш к а. Его опять нет?

А н т о н. Нет. И терапевта нет.

На столе настойчиво звонит телефон.

Д е в у ш к а. Это с поста, наверное.

А н т о н. Странно, да? Не кабинет, а проходной двор. Никаких личных вещей...

Девушка смотрит на него отчужденно; контакт не получился. Заходит хирург.

Д е в у ш к а (*активно*). Здравствуйте!..

Х и р у р г. Сейчас, сейчас. Завозите.

Медсестры завозят пожилую женщину на каталке.

Антон выскальзывает. Долго изучает плакаты, на которых дизентерия, СПИД, наркомания изображены самыми неожиданными существами.

Т е р а п е в т (*в дверях своего кабинета*). Ко мне?

А н т о н. Так точно. (*Передает бумаги.*) Мелихов А Эм, статья 159, часть вторая.

Т е р а п е в т. Что?

А н т о н. Извините, шутка. Правосторонняя пневмония.

Т е р а п е в т. Посмотрим...

Заходят в кабинет. Там сидит ханурик.

Т е р а п е в т. А это что? Идите к хирургу, у вас ДТП.

Садится за стол, долго заполняет бумаги, смотрит снимки. Слушает Антона фонендоскопом.

А н т о н. А может, все-таки просто сильный бронхит?..

Т е р а п е в т. Я тебя положу во вторую терапию, только там мест нет, придется полежать в коридоре.

А н т о н. Ну придется — так придется. Какая уже разница.

Т е р а п е в т. Сходи на анализы, потом посидишь, температура какая, посмотрим.

Антон идет с пустой колбой через все приемное отделение, запирается в страшном туалете, пытается мочиться (а ему не хочется), и это мучительно и долго.

Антон идет с полной колбой через все приемное отделение.

Затем заходит в лабораторию по забору крови. Здесь стоит крик: ребенок рыдает, отказываясь давать второй палец, медсестра его уговаривает. Антон стоит в дверях, слушает. Затем приседает возле ребенка.

А н т о н. Запомни. Ты мужчина. А мужчинам нельзя плакать.

Ребенок потрясенно замолкает.

Игла бьет в детский палец.

Ночь. Коридор больницы. Лампочки над дверями палат. Кровать в закутке коридора. Напротив нее — двери грузовых лифтов (широкие металлические пластины, выкрашенные в белый цвет, каждая с маленьким черным круглым окошком).

Антон спит.

Грузовой лифт пугающе громыхает где-то на других этажах.

Оглушительно жаркий летний день. Над небольшим рабочим городком дрожит марево. Антон и Вероника — обнаженные — на балконе последнего этажа неряшливой хрущевки. Курят. Вероника курит неумело, но — пытается — изящно.

А н т о н. А если нас увидят?

В е р о н и к а. Кто? Стрижи?

А н т о н. А вон там в подворотне кто-то целуется...

В е р о н и к а. Не подглядывай.

Пьют Jaguar. Заходят обратно в комнату. Антон прыгает на диван и снимает с паузы dvd-проигрыватель. На экране — фильм «На игле». Вероника садится за стол.

В е р о н и к а. Так, на чем мы остановились? Толстой не только показал кризис старой семьи, покоившейся на лживой общественной морали, но и, противопоставив искусственной жизни в семье естественные отношения между супругами, попытался наметить пути выхода из этого кризиса. Они, по мнению Толстого, в пробуждении чувства личности, интенсивном росте самосознания под влиянием социальных перемен эпохи. Анна Каренина сознательно идет на разрыв с узаконенными в дворянско-буржуазном обществе нормами морали...

А н т о н. Как ты все это придумываешь?

В е р о н и к а (*щелкнув пальцами*). Уметь надо! Та-ак... (*Смотрит на экран. С минуту думает. Далее начинает писать, проговаривая вслух.*) В трагедии, развернувшейся между личностью и обществом, она отстаивает свое право на жизнь, на счастье, на любовь, не скованную условностями высшего света.

А н т о н. Сейчас зарыдаю.

В е р о н и к а. Между прочим, это тебе, а не мне дали три часа на то, чтобы переписать выпускное сочинение!

А н т о н. Но я же не умею.

В е р о н и к а. Что за слова из уст мужчины!

А н т о н. Но рядом же есть настоящие специалисты...

Подходит. Обнимает ее. Все настойчивее.

В е р о н и к а. Отстань! Опаздываем.

Антон не слушает.

...Они быстро идут по улице. Антон курит.

В е р о н и к а. Фу-ф. Не надо было пить эту дрянь.

А н т о н. Закуси рябинкой.

В е р о н и к а (*смеется*). Дурак... Она же еще не созрела.

Некоторое время они молчат.

В е р о н и к а. Рябины много, зима будет холодная...

А н т о н. Опять «патриархальные устои»?

Смеются.

В школе пусто, громыхают какие-то ведра, начинается ремонт. Стенды с расписаниями демонтированы, на их месте зияют огромные незакрашенные квадраты.

В учительской одиноко сидит литераторша, усталая женщина лет сорока с начерненными глазами.

В е р о н и к а. Вот. Мы принесли.

Литераторша растерянно смотрит на них.

Л и т е р а т о р ш а. Вы что, вместе писали? (*Чуть ли не заламывая руки.*) Сергеева и Мелихов, вы же всю школу на уши ставите!..

М е д с е с т р а (*зычно, на весь коридор*). На уко-олы!

Две старушки стоят в очереди перед приоткрытой дверью процедурной.

М е д с е с т р а. Как фамилия?

А н т о н. Мелихов.

Стоит, приспустив штаны, ждет. Медсестра ищет фамилию в журнале, потом разламывает ампулы.

М е д с е с т р а. Будет больно.

А н т о н. Я знаю.

М е д с е с т р а. Завтра я тебе сделаю сразу в систему, тогда не больно. Ты чего сразу не попросил?

А н т о н. Я не знал... Ай.

Потом выходит с трудом, волоча ногу.

Лева сидит на его койке, листает книгу. Поднимается.

Л е в а. Ну как?

А н т о н (*морщась*). Сам видишь... Что за книжка?

Л е в а. «В дороге» Керуака. Говорят, хорошая. Это Михайлова передала для тебя. Говорит, пусть выздоравливает.

А н т о н. А, ты ей сказал?

Л е в а. Да, она сообщит в деканат, все будет в порядке... Садись?

А н т о н. Давай лучше пройдемся. Надо походить несколько минут, чтобы разошлось... Зверская вещь. Цефтриаксон, что ли.

Л е в а. Звучит устрашающе.

А н т о н. В инструкции написано, что от гонореи тоже помогает, так что если я случайно где подхватил чего, то заодно...

Л е в а (*хохочет*). От святого духа, что ли?

Антон вымученно улыбается.

Идут по коридору, медленно.

Л е в а. Я тебе принес все вещи, которые ты просил, носки не успел купить, Валерка пока дал свои, если что.

А н т о н. Надеюсь, хотя бы чистые?..

Л е в а. Ты здесь не куришь?

А н т о н. Не. Я смотрю, мужики тут бегают потихоньку в сортир, особенно после отбоя, но меня как-то пока даже не тянет. У меня вообще волосы стали выпадать — пипец как, вот так вот дернешь, — смотри, сколько остается.

Дергает, показывает.

Л е в а. Ну ты полегче, а то совсем облысеешь.

А н т о н. Может, надо купить нормальный дорогой шампунь... Не знаю. Денег мало. У родителей просить не хочу. Они уже сегодня обзвонились, говорят: давай приедем, давай приедем. Я говорю: не надо! Пришлось соврать, что я в нормальной палате... Отец предложил денег прислать, но я отказался. У них сейчас ремонт, тоже денег-то нет особо...

Молчат.

Л е в а. Антоха, ты не переживай. Ты же знаешь, что деньги у нас будут. Притом скоро. И большие деньги.

А н т о н. Что-то я уже не знаю...

Л е в а. Будут! Просто так неудачно все сошлось... Что этот хрен с паспортом сорвался... Ну и ты заболел...

А н т о н. Не знаю, что-то я в последнее время думал... Ну сначала это просто шло, как прикол, да? Ну нашли случайно терминал, который принимает эти рисованные бумажки. Ну поржали. Кинули сотню на телефон. Но потом... Загнать хренову тучу этих бумажек, потом снять сразу через веб-мани по левому паспорту... Не знаю. Это какое-то ребячество.

Л е в а. Это как раз не ребячество. Уже.

А н т о н. Да ты не думай, я не боюсь. Просто...

Замолкают, проходя мимо двух пациентов на лавочке перед постом дежурной сестры. Молчат и дальше.

Л е в а. Ну а как же всё, о чем мы говорили?

Антон молчит.

Л е в а. Валерка уже собрал половину на «двенашку», его брат пока согласен ждать... Да немного уже осталось. Потом поедем на ней в Питер. Как и мечтали. Может, хату наконец снимем... Бля, Антоха, меня задрала уже эта общага, эта нищая жизнь, мы копошимся в каких-то мелочах... Я, в конце концов, не для этого приехал в город из этих своих Нижних Нужников, чтобы здесь... Как, знаешь, в шахте лошадь слепая, по кругу...

А н т о н. Можно подумать, что вот мы достанем эти деньги, и всё, ты на них всю жизнь будешь кататься... на «линкольнах»...

Л е в а. Да при чем тут «линкольны»! Я просто хочу жить по-другому, вот и всё. Деньги тут даже ни при чем... (*После паузы.*) Да черт возьми, ты хочешь, чтобы все было... как в кино, я не знаю! Чтобы было совсем по-другому! Чтобы мы поехали все в Питер на машине и отрывались там, в конце концов!..

А н т о н (*тихо*). Хочу.

Л е в а. Ну вот и всё. Чего разводить сопли-то.

В р а ч и х а (*издали*). Мелихов, я что, должна вас по всей больнице искать?!

А н т о н. А что случилось?

В р а ч и х а. Вот, возьмите историю болезни, идите в хирургический корпус на девятый этаж, вам там назначат физлечение...

Л е в а. Можно?

Берет историю болезни. Листает.

А н т о н (*твердо*). Да. Вообще ты прав, наверное. Ты абсолютно прав.

Л е в а (*с хохотом*). А это ты видел?

Показывает на последнюю страницу (заднюю обложку) книжицы: пустые типографские строчки под заголовком «Патологоанатомическое заключение».

А н т о н. Невесело, да.

Л е в а. А по-моему, смешно!

А н т о н. Вот, между прочим, у нас в отделении недавно одна тетка умерла от пневмонии. Ну, то есть перевели в реанимацию, и там умерла. Это было за несколько дней до меня.

Рассовывает по карманам ценные вещи (деньги, телефон), чтобы идти в хирургический корпус.

Л е в а. А на этом лифте нельзя?

А н т о н. Это грузовые.

Л е в а (*после паузы*). Знаешь, на что похожи? На фотоаппарат! «Смена 8М». У моего отца был такой. Там тоже зачем-то такое круглое окошко, в которое ни черта не видно...

Подходит и долго вглядывается в глухой черный кругляшок.

Черное солнце.

Музыкальная нарезка. Антон стоит в длинной очереди к окну раздачи в столовой. Смотрит в окно. Очередь движется медленно. Он единственный юный. Все переступают, как зомби.

А н т о н (*у окошка*). Тарелка ваша. Кружка есть.

Идет с тарелкой с желтым супом, отдельно берет хлеб, приносит пару сомнительного вида мандаринов.

Кисель ядовито-розовый.

Бабка бесцветно смотрит на Антона, жует хлеб.

Антон медленно ест.

Остатки из тарелок сваливают в большой бак с помоями.

Коридор отделения. Кровать в закутке, возле нее штанга капельницы. Вероника сидит на уголке кровати и читает книгу Керуака.

Идет Антон, помахивая кружкой. Останавливается. Пауза.

В е р о н и к а (*подняв глаза*). Господи! Ну где ты ходишь! Пошли быстрей!

Схватив Антона за руку, увлекает его по коридору.

А н т о н. Ты что тут делаешь?!

В е р о н и к а. Быстрей, быстрей, он через двадцать минут уезжает.

А н т о н. Кто?

В е р о н и к а. Главврач, кто...

Короткая пауза. Шагают.

В е р о н и к а (*вдруг*). Привет.

Торопливо целует Антона в щеку.

А н т о н. Привет... Ты тут откуда?

В е р о н и к а. А угадай! Из Озерска, конечно, откуда еще.

А н т о н. Кто тебе сказал?

Подходят к двери с помпезной табличкой: «Заведующий терапевтическим отделением № 2, заслуженный врач России, кандидат медицинских наук...»

В е р о н и к а (*заглядывает в дверь*). Можно?..

В проем видны мужчины в белых халатах, стоящие у стола, звучит оживленный разговор, смех. Вероника прикрывает дверь. Стоят. Вероника достает мобильник и смотрит на время.

А н т о н. Да откуда ты взялась?!

В е р о н и к а (*со смешком*). О-о!.. Встретила твою маму, естественно, откуда еще я могла узнать...

А н т о н. То есть ты специально приехала ради меня?

К двери подходит девушка в верхней одежде, в руках узкий нарядный пакет-гильза из яркого картона.

В е р о н и к а. Ну нет, у меня просто дела тут... Я остановилась у тети, там же, на Парковой.

Из кабинета с дружеским хохотом вываливаются врачи.

Д е в у ш к а. Можно?.. Мне только поблагодарить! На одну секунду!

Проскальзывает в дверь.

В е р о н и к а. ...А потом я позвонила этому — твоему — Льву, ну и он сказал, что ты тут в коридоре, в ужасных условиях...

Девушка выходит из кабинета, и Вероника, схватив Антона за руку, врывается туда.

Заведующий отделением закрывает шкаф, стоящий за столом. Оборачивается.

В е р о н и к а. Валерий Николаевич! Здравствуйте! Вот у вас пациент — Мелихов Антон. Он с пневмонией, с серьезной...

З а в е д у ю щ и й о т д е л е н и е м. Да, помню.

В е р о н и к а. Видите ли, дело в том, что он лежит в коридоре, а там сквозняки, и это не очень полезно, сами понимаете... Нельзя ли как-нибудь устроить, чтобы его перевели в нормальную палату? Как бы нам это решить...

З а в е д у ю щ и й о т д е л е н и е м. Да-да, раздевайтесь.

Вероника продолжает говорить, а Антон, отвернувшись, снимает футболку, скорее ощущая, чем замечая боковым зрением, что за его спиной что-то передается.

Заведующий отделением слушает Антона через фонендоскоп.

А н т о н. А может, у меня все-таки не пневмония? Просто сильный бронхит...

Заведующий отделением садится, пишет записку.

З а в е д у ю щ и й о т д е л е н и е м. Вот что. После обеда подойдет сестра-хозяйка, переведет вас в шестьсот вторую-бэ. Спросите, может, даст новое постельное белье.

В е р о н и к а. Валерий Николаевич, спасибо вам большое...

З а в е д у ю щ и й о т д е л е н и е м (*прерывает*). Выздоравливайте.

Просители выпадают в коридор. Идут.

А н т о н. Ты что, дала ему деньги?!

В е р о н и к а (*неожиданно тараторит*). Ну а что такого? Ты знаешь, у меня же соседка врач, так у них этого коньяка завались, а деньгами куда эффективнее... Ха, умора, ты слышал, как он сказал: «Раздевайтесь»? Я сразу вспомнила, была такая история, у нас же в поликлинике был врач участковый Возвышаев, у тебя не Возвышаев был участковый?..

А н т о н. Сколько я тебе должен?

В е р о н и к а. ...так вот, приезжала к нам тетя, сестренки, и что-то речь почему-то зашла о Возвышаеве, я поясняю: «Это наш участковый», и потом как-то обсуждаем мы с мамой, какой он ужасный, а он и правда ужасный, говорят, он купил диплом, еще в советское время, сейчас уже старик, а до сих пор ничего не знает...

А н т о н. Почему ты ко мне приехала?

В е р о н и к а. ...так вот, я им рассказываю: вот, я как-то пришла на прием, три часа сидела в очереди, а он говорит: «Раздевайтесь!» А я говорю: «Не буду я у вас раздеваться, тут к вам алкаши всякие заглядывают каждые пять минут, вы хотя бы ширмочку повесьте, тогда разденусь». Смотрю, а у тети и у сестренок глаза шесть на девять. Они подумали, что участковый — это милиционер...

Заразительно хохочет. Они подошли к двери, ведущей на лестницу.

А н т о н. Ты надолго в городе?

В е р о н и к а. Не знаю, пока не решила. (*Целует его в щеку.*) Ну ладно, я побежала, может, вечером еще заскочу, если успею. Может, принесу фрукты. Вон, у тебя уже щеки ввалились... Провожать не нужно!

И действительно — спасается почти бегством.

Антон стоит на лестничной площадке.

Антон робко заглядывает в палату. Это скорее даже не палата, а узкий пенал (большая палата при реконструкции поделена на секторы). Две койки. В углу маленький холодильник, над ним подвешен маленький телевизор. Свободного пространства нет.

На кровати лежит старик в поношенном спортивном костюме.

А н т о н. Здравствуйте. Это шестьсот вторая-бэ? (*Не дождавшись реакции.*) А я вот... сюда...

С т а р и к. Здра-авствуйте.

Расплывается в бессмысленной улыбке. Смотрит телевизор дальше с прежним выражением лица.

Антон начинает раскладывать свои вещи по соседней койке.

А н т о н. Меня Антон зовут.

Старик опять бессмысленно улыбается.

А н т о н. А вас?

С т а р и к. Дядя Миша.

Смотрит телевизор. Черно-белые кадры, патетичный голос диктора: «Огромное значение советский атомный проект приобрел уже в первые годы войны...»

А н т о н. У вас тоже пневмония?

Д я д я М и ш а. Не... Поджелудочная... Потом... давление... Я раз в год ложусь. В понедельник был обход, Валерий Николаич, заведующий, я ему сказал, чтобы тоже назначили от давления... Не дают... Завтра пойду к нему схожу... Да... Схожу к Валерию Николаичу...

Антон подходит к окну, осматривает раму, потом возвращается и приоткрывает дверь.

Д я д я М и ш а. О! Берия! Ох ты! Странно... Обычно по ночам показывают... Боятся!

Телевизор гремит.

Заглядывает сестра-хозяйка.

С е с т р а - х о з я й к а. Полотенце-то не взял.

Отдает Антону, уходит.

Дядя Миша (*сначала шепотом, очень напористо, даже приподнимается*). Вот сука! Видал? Сегодня... Выписывался в двенадцать тут... Ну, был до тебя, какой-то из района, фермер, что ли... Полный холодильник оставил! Сука! Она сразу пришла, сразу к холодильнику. Я говорю: все мое. Не-ет, тычет мне какие-то правила, «правила», «правила»... Сука! Все себе выгребла! А там балык, ветчина... зельц... (*Долгая пауза.*) Сыр этот... ну как его?

Антон. Не знаю.

Дядя Миша. Адыгейский! Я люблю адыгейский сыр... Ну-ка! На, держи. (*Протягивает Антону пульт от телевизора. Антон не понимает.*) Ну это... переключи! Сейчас по второй программе будут «Вести», надо посмотреть, «Вести».

Антон шарит по всем трем каналам.

Дядя Миша. О! Оставь! А ты читал? Пугачиха-то, оказывается, пьет! По-черному!

На экране, перебиваемое рябью, идет какое-то цветастое шоу.

Музыкальная нарезка.

Ночь в клетушке. В большое окно едва перебиваемая жиденькими тканевыми полосками заглядывает зимняя луна. Полосы на полу, на стенах. Антон корчится, борется со спазмами кашля. Наконец, почти задыхаясь, босиком выскальзывает в полуосвещенный коридор, там сильно и долго кашляет. Плюет тянущуюся мокроту в колбу.

Снова в палате, стараясь передвигаться бесшумно и медленно, переодевает футболку, мокрую вешает на батарею. Пьет минералку из баллона в лунном свете.

Оглушительно яркое утро: электрическая резь, за окном черно. Медсестра приносит градусник. Антон дремлет с ним.

Идет по коридору, где уже много людей, все выброшены из зимнего сна, еле передвигаются, и чувствуется, что время мучительно раннее. Несет колбу с мокротой.

Сидит в коридоре в смурной очереди.

Сидит за столом, протягивает руку, на которую кладут жгут. Работает кулаком. Медсестра в резиновых перчатках берет кровь из вены. Мощно, пенисто, с почти слышимым шипением наполняется шприц.

Солнечный день. Палата. Дядя Миша лежит, смотрит телевизор, иногда что-то бормочет. Вероника с Антоном сидят на другой койке. Вероника деловито что-то достает из сумки. У нее звонит телефон.

Вероника. Привет, да. Я не в Озерске. Ну не знаю... Нет, завтра вряд ли. Совсем нет. Не знаю. Ладно, я не могу говорить, пока.

Антон. Так что с деньгами?

Вероника. С какими деньгами?

Антон. Ну которые ты отдала... (*Косится на дядю Мишу.*) И вообще... Вон сколько всего ты купила...

Вероника. Перестань, пожалуйста.

Антон. Вероник, я же серьезно...

В дверях — оживление: сестра-хозяйка с комплектом белья в руках проходит в соседний пенал, за ней, балагуря, идет высоченный, плотный румяный мужик лет тридцати пяти. Сквозь стенку слышен его громкий веселый голос.

Вероника. Значит, я могу себе позволить помочь другу, который попал в беду. Вот и всё.

Молчат. На экране полыхает «Жить здорово».

Антон. А чем ты сейчас занимаешься?

В е р о н и к а. Все так же, рекламой. Сейчас дела пошли чуть-чуть поживее... Но только чуть-чуть. Ты же знаешь, у нас с рекламодателями-то не густо... В нашем городишке...

А н т о н. «В нашем заспанном, обрыдлом, населенном всяким быдлом, тихом горном городке!»

В е р о н и к а (*смеется*). Боже! Что это?

А н т о н. South Park. Это из мультика одного... Ты не знаешь...

В е р о н и к а. Что за мультик-то, прикольный?

А н т о н. Ага, мы в общаге с пацанами одно время вообще по нему фанатели. В общем, там четыре таких восьмилетних, кажется, мальчика, вырезанные из бумаги, и они...

В двери заглядывает высоченный мужчина.

М у ж ч и н а. Привет соседям!

А н т о н. Здрасьте.

М у ж ч и н а. Меня Николай звать.

Протягивает руку.

А н т о н. Антон. Очень приятно.

Д я д я М и ш а. А я дядя Миша.

Н и к о л а й. А вы?

В е р о н и к а. А я тут просто в гости пришла.

Н и к о л а й (*после заминки*). Ну как здоровье, орлы?..

А н т о н. Уже лучше. У вас тоже пневмония?

Н и к о л а й. Не, это не по моей части. Давление.

Д я д я М и ш а (*оживившись*). А какое давление?

Н и к о л а й. Было верхнее сто девяносто вчера.

Д я д я М и ш а. Ты посмотри! Сто девяносто! А у меня двести было недавно! Двести! А меня «скорая» не забрала... Отказалась забрать... Двести! (*Поднимается с кровати.*) А чего такой молодой? Такой вроде... здоровый! И такое давление?

Н и к о л а й (*громким, бодрым голосом*). А потому что! Потому что везде пишут гадости про милицию! Везде гадости говорят! Вот и доводят нас до больницы!

Негодует, продолжает выступать. Они с дядей Мишей выходят. Пауза, наполненная бессмыслицей телепередачи.

А н т о н. Как у тебя с личным?

В е р о н и к а. Ты о чем?

А н т о н. Ну ты же... собиралась замуж...

В е р о н и к а. А! (*Машет рукой.*) Ну, как видишь, так пока и не собралась. (*После паузы.*) Там все как-то так... непонятно. (*Снова пауза.*) Ты знаешь, я часто тебя вспоминаю.

А н т о н (*удрученно*). Я тоже. (*Пауза.*) А хочешь чаю?

Встает, начинает возиться с кружкой, кипятильником.

В е р о н и к а. Антош, да не стоит...

А н т о н. Ну как это? Ты пакетики принесла, сахар принесла, печенье принесла, а теперь я все это один должен, что ли?..

Смеются. Антон возится с чаем. Бурлит вода в кружке. Какие-то незначительные реплики.

Заглядывает Валера.

В а л е р а. Извините, я, кажется, не туда попал.

А н т о н. А вам куда надо, Валерий Батькович?

В а л е р а. Черт возьми, слушай, я тебя не узнал! Я думал, мальчишка какой-нибудь...

А н т о н. Что с Федором?

Смеются.

В е р о н и к а. С каким Федором?!

А н т о н. Да это так... Сценка одна...

В пенал шумно вваливается морозная толпа: Валера, Лева, Женя.

Л е в а. А вот и мы!

Ж е н я. Соскучился?

Л е в а. Здрасьте.

Легкая заминка.

В е р о н и к а. Привет. О, да у тебя тут целая делегация!

А н т о н (*растерян*). Да вы хоть бы позвонили!

Л е в а. А мы решили без звонка, чтобы ты раньше времени не обрадовался.

В а л е р а. О, чаёк...

Заминка. Все с трудом умещаются в крохотном пенале.

В а л е р а. Ну и пахер тут у тебя! Открыл бы окно, что ли.

А н т о н. Ага, самый умный? Окно заклеено... И самое обидное, заклеено-то фигово, ночью холодно... (*Пауза.*) Вы садитесь, что ли.

Ж е н я. Сюда можно сесть?

Показывает на кровать дяди Миши.

А н т о н. Ну попробуй.

Очевидное напряжение между Вероникой и друзьями Антона.

А н т о н. А вы чего не на занятиях?

Л е в а. А когда это мы были на занятиях?

Ржание.

В е р о н и к а. Ладно, Антон, я побежала, а то никуда не успею... Честной компании — привет!

А н т о н. А чай?

В е р о н и к а. Не успеваю, правда.

Л е в а. Чай не пропадет!

Антон дает ему подзатыльник.

В е р о н и к а. Проводишь меня?

Они идут по коридору.

А н т о н. Слушай, извини, что так получилось...

В е р о н и к а. Да все в порядке. Как «получилось»-то?

А н т о н. Ты правда не обижаешься?

В е р о н и к а. А на что мне обижаться?

Расстаются в лифтовом холле. Неловкий поцелуй в щеку.

Антон возвращается. В соседнем пенале (дверь открыта) Николай лежит под капельницей и, довольный жизнью, читает журнал Maxim с обнаженной красоткой на обложке.

Гости радостно угощаются печеньем.

А н т о н. Ну вы, татаро-монгольское иго!.. Хоть бы про здоровье спросили для приличия.

В а л е р а. А мы и о здоровье позаботились!

Достает бутылку рябины на коньяке.

А н т о н. Ребят, вы что, офигели? Мне нельзя!

В а л е р а. Всем нельзя.

А н т о н. Нет, у меня же сильные антибиотики, там в инструкции написано — категорически запрещено... Не-не-не!

Л е в а. А что это, Вероника к тебе приехала?

А н т о н. Приехала, да. Не ко мне, а по делам.

Л е в а (*многозначительно*). А-а... Ну и как она?

А н т о н. Нормально.

Л е в а. Не вышла замуж?

А н т о н (*зло*). Не вышла.

В а л е р а. Так, ну что, наливать-то куда?

А н т о н. Я не буду.

В а л е р а. Ладно, тебя вычеркиваем. (*Берет кружку с чаем.*) А кружку как-нибудь можно освободить?..

Антон идет по коридору. Заходит в мужской туалет. Выплескивает чай в раковину.

Поздний вечер. Гулкий, пустой коридор, освещенный. Раскрытая дверь процедурной.

М е д с е с т р а (*выглядывает в коридор, говорит несколько тише обычного*). Уколы!

Антон сидит на кушетке, читает книгу.

М е д с е с т р а. А что, у тебя ночные антибиотики?

А н т о н. Нет, я просто так...

М е д с е с т р а. А то у меня там два человека всего записано.

А н т о н. У меня просто сосед уже лег спать...

М е д с е с т р а. А-а.

Заходит в процедурную.

Антон встает с кушетки, потягивается; смотрит на стенд «Терапевтическое отделение № 2» с фотографиями персонала (поглядывает на двери процедурной: пытается узнать на фото медсестру). Во главе стенда — фотопортрет заведующего отделением с долгим списком регалий.

Открываются двери лифта. Антон оборачивается. Выходит женщина средних лет.

Ж е н щ и н а (*озирается*). А где здесь можно курить?

А н т о н. Нигде...

Ж е н щ и н а. Мне сказали, что на шестом этаже есть какой-то специальный балкон...

А н т о н. Да вроде нет. Я не знаю, в больнице, вообще, можно или нет. Поднимитесь на верхний! Может, там?

Ж е н щ и н а. Спасибо.

Уходит.

Антон берет из кармана слева от стенда рекламные буклеты, начинает внимательно читать. Рекламируются препарат для быстрого и полного опорожнения кишечника и желудка перед обследованиями, проводимые здесь же — платно — плазмоферез и УФО крови.

Полная пожилая женщина в цветастом халате долго, с трудом идет к процедурной. Затем слышно, как она оживленно болтает там с медсестрой.

М е д с е с т р а (*за кадром, приглушенно*). А вы знаете, сколько у нас тут народу умерло перед Новым годом, когда была эпидемия?.. Да, от свиного гриппа. Официально сообщили только об одном случае по городу, а на самом деле... Просто писали другие диагнозы в заключении, и всё. Это просто ужас был какой-то...

Антон сидит один в коридоре, читает, читает.

Позднее утро. Палата полна зимним солнцем. В несмолкающем телевизоре сообщают о пуске очередного восстановленного гидроагрегата Саяно-Шушенской ГЭС.

Д я д я М и ш а. Ну я не могу уже, ну где уже!..

Антон читает книгу Керуака.

Д я д я М и ш а. Антоша, сбегай, посмотри! Она не идет?

А н т о н. Дядя Миша, вы успокойтесь. Обход никуда не денется.

Д я д я М и ш а. Обед же скоро!.. Господи...

Его почти трясет.

А н т о н. Ладно, если вы так хотите, я схожу посмотрю, где она.

Заметно, что он рад любой возможности вырваться из палаты.

Антон умиротворенно шагает по коридору, заглядывает в распахнутые двери. Издали видит дежурного врача (женщину), заходящую с толстой папкой в одну из женских палат.

Неспешно возвращается.

А н т о н. Еще не скоро.

Дядя Миша матерится.

А н т о н. Да что вы так переживаете?.. (*Достает из холодильника коробочки с лекарствами, раскладывает по кровати.*) Хорошо, что вспомнил, надо же ей показать...

Д я д я М и ш а. Антоша, а ты пока сбегай вниз... За «Вечеркой»... «Вечерку» же, может, уже привезли...

А н т о н. Вчера ее привезли только после обеда.

Д я д я М и ш а. Сбегай... Расхватают же... Мигом расхватают... Сбегай... Может, «Вечерку» уже привезли...

Сопротивление бесполезно.

Долгий проход Антона: коридор, промерзшая лестница (лифтом он не спускается, чтобы тянуть время), лабиринты нижних коридоров, выводящие в фойе терапевтического корпуса. Там — аптека, пост охранника, гардероб; в холоде скамейки.

А н т о н (*охраннику*). «Вечерки» еще нет?

О х р а н н и к. Нет.

А н т о н. Ну естественно...

Подходит к стенду, читает фамилии больных и температуру, ищет сначала вторую терапию, потом себя. Видно, что его осеняет, и он минуты две озирается, решается. Наконец подходит опять к охраннику.

А н т о н. Извините, пожалуйста... А сигареты у вас не найдется?

Охранник равнодушно достает пачку.

А н т о н. И зажигалку!.. Извините... Спасибо!

Выходит на крыльцо, поеживаясь. Закуривает. Блаженство.

Через пару минут видит Леву, который роется в урне. Веселое недоумение. Выбрасывает почти докуренную сигарету.

А н т о н. Молодой человек, бутылочку не выбрасываем!

Лева озирается, смеется.

Л е в а. Да я ищу бахилы, новые покупать неохота.

А н т о н. А я думал, всё, по миру пошел... Жалко пять рублей?

Л е в а. Привет!

А н т о н. Только вот руку мне подавать не надо!..

Смеются. Заходят в фойе.

А н т о н (*охраннику*). Это ко мне, во вторую терапию... (*Возвращает зажигалку.*) Что-то ты зачастил, а?

Л е в а. Дело есть.

Идут по рекреациям. Вызывают лифт, долго ждут. Рядом — комната лифтеров, дверь открыта; две женщины кое-как в ней умещаются за столом, все капитально заставлено скарбом, как будто завтра — оккупация: электрочайник, плитка, какие-то кастрюли...

Л е в а. Ха, я тебе рассказывал?.. Когда я в детстве лежал в инфекционке, там было так смешно, там лифтерша жила прямо в лифте. Реально, там был огромный грузовой лифт, и там как бы основная часть под каталку, а в углу у лифтерши стол, тумбочка, тоже какие-то вещи, посуда... Так она и жила, то на одном этаже, то на другом, где ночь застанет. Смотришь, спит, двери открыты...

Молчат.

А н т о н. А меня тут больше всего прикалывают телефоны. Тут везде эти старые дисковые телефоны, я уже не думал, что где-то остались, а тут их штук сто: разные цвета, разные модели... Какой-то заповедник! Я подумал: неплохая коллекция! Если выкупить... А потом подумал: они, наверное, все заразные.

Л е в а. Госпитальные инфекции, да!..

Поднявшись в отделение, первым встречают в коридоре дядю Мишу, он мечется.

Д я д я М и ш а. Ну где ты ходишь?..

А н т о н. «Вечерки» не было.

Д я д я М и ш а. Ну где ты ходишь, обход же?..

А н т о н. Так она еще не скоро придет.

Д я д я М и ш а. Обход... Скоро обед... Не успеем же...

Антон и Лева идут в палату. В телевизоре — драматичный документальный фильм про Надежду Аллилуеву.

Лева перебирает коробки с лекарствами, вдохновенно шуршит инструкциями.

Л е в а (*с выражением*). «Циклоферон. Является синтетическим аналогом природного алколоида из культуры Citus Drandis. Низкомолекулярный индуктор раннего синтеза a-, b- и g-интерферонов иммунокомпетентными клетками-макрофагами и Т- и В-лимфоцитами. В лейкоцитах периферической крови индуцирует синтез 2500 ЕД/мл интерферона»...

А н т о н. Это принесла Вероника. Тут же как? Колют дешевые антибиотики, а все, что сверху, это так мягко советуют: вам бы купить то, вам бы купить это...

Л е в а. «Готовит иммунный ответ. В тканях и органах, содержащих лимфоидные элементы, циклоферон индуцирует высокие уровни интерферона, который оказывает противовирусный, антипротозойный, антибак- териальный, противоопухолевый эффект». А что, Вероника, я гляжу, здорово тебя тут опекает, да?..

А н т о н. Есть немного... Вообще, она молодец. Я даже не ожидал от нее...

Л е в а. Слушай, а хорошее название для триллера: «Вероника готовит иммунный ответ»! (*Смеется. Антон молчит.*) А у вас с ней, что, все... снова, да?

А н т о н (*нервничает*). Да ничего не снова! С чего ты взял!

Л е в а. Что я, слепой, что ли?..

В палату вбегает дядя Миша, он в панике, задыхается.

Д я д я М и ш а. Идет! Идет же! Господи!.. (*Чуть ли не бросается в кровать с разбега. Нервно тянет Антону пульт.*) Выключи, выключи!..

Вытягивается, как в гробу.

А н т о н. У нас тут врачебный обход...

Л е в а. Ну, я посижу в коридоре.

Выходит. Женщина-врач появляется через минуту, с громким приветствием, проходит сначала в соседний пенал. Слышны голоса.

В р а ч. Ну, как вы тут?

Н и к о л а й (*бодро*). Сразу стало лучше, как вы пришли!..

Смеются.

В р а ч. Анализы пока не показали, почему так скачет давление. Будем проверять почки. Завтра поедете на восьмой этаж, там урология, подойдете к дежурной сестре с направлением... Сейчас я вам его выпишу... Подойдете, потом...

Их разговор — минут на пять. Он уже мало касается болезней. Николай заигрывает, врач принимает это более чем благосклонно и часто заливисто хохочет.

Д я д я М и ш а. Ну что за черт!.. Что она там!.. Черт-те что... Ну где она!.. Ну давай уже!..

Антон выходит в коридор, стоит, поглядывая на дверь.

А н т о н. Ты говорил, у тебя какое-то дело?

Л е в а. Да.

Озираясь, достает из кармана паспорт, показывает.

А н т о н. Кто это?

Л е в а. Некий чувак откуда-то из Приютово. Жека говорит: законченный игроман.

А н т о н. Ну и что?

Л е в а. Ты придуриваешься, что ли?.. Жека купил его паспорт. Естественно, не сам, через других людей, там все надежно, не подкопаешься.

Веб-мани на него уже оформили. Все, можно работать! Так что ждем только тебя.

А н т о н. Ну я болею, вообще-то, если ты не заметил!

Л е в а. Ну ты же, вон, уже почти здоров!

А н т о н. Ага, «почти»... А что, без меня это сделать так трудно?

Л е в а. А ты на фотку посмотри внимательней.

А н т о н (*долго смотрит в паспорт*). Ну и что?

Л е в а. Он, вообще-то, здорово похож на тебя.

А н т о н. Да?.. Да не особо...

Л е в а. Похож, похож. Во всяком случае, ты единственный, если слегка тебя подготовить, сможешь идти с этим паспортом в кассу.

Антон молчит.

Л е в а. И необязательно ждать выписки. Ты же, по сути, уже ходячий.

Антон молчит.

Л е в а. Валерка уже звонил брату насчет машины... Там без оформления, просто через генеральную доверенность, поэтому долгих оформлений не будет. И сразу рванем в Питер. Рванем?

А н т о н (*после паузы*). Да.

Видно, что врач переходит в пенал к дяде Мише.

А н т о н. А учеба, универ?

Л е в а. Да ла-адно. Михайлова все разрулит. Мы ей привезем магнитик... на холодильник...

Антон собирается идти в палату.

Л е в а. Паспорт заберешь?

А н т о н. Не надо, потом принесете. А то будет тут лежать... Найдет еще кто-нибудь...

Слышно, как дядя Миша упрашивает назначить ему какие-то еще нужные, по его глубокому убеждению, препараты.

Л е в а. И помни. Снимаем деньги. И едем в Питер. И потом снимаем нормальную хату, и, вообще, живем, как хотим. Да?

Антон уходит в палату.

Лева стоит в коридоре.

Музыкальная нарезка.

Зимнее полутемное утро. Небольшой спортзал с зеркалами и матами, шведская стенка. Горит свет. В шахматном порядке стоят человек десять. В центре Антон, все остальные — старушки. В руках у всех пластмассовые шесты, у ног лежат коврики-«пенки». Вялая медсестра стоит перед всеми, спиной к зеркалу, и показывает вялые упражнения: повороты с жестом туда-сюда, похлопывания себя по груди, приседания, особые вдохи-выдохи... Старушки активностью не блещут, как и Антон. Он смотрит на себя в зеркале.

Кабинет физпроцедур. В окно (это верхний этаж) светит рассветное солнце, видно, как свет заливает город. Возле стен стулья, а при них на столиках сложносочиненные советские аппараты, какие-то старые (металлические шкафы с лампочками и тумблерами непонятного назначения), какие-то — поновее, легкие, пластмассовые. Куча проводов. Пациенты сидят на стульях, к разным частям их тел привязаны ответвления от аппаратов. Прогревание, электролечение. Многие дремлют; у некоторых девушек на поясе теплые шали. Антон сидит, смотрит в окно, провода ведут к правой части его груди. Звучит сигнал, медсестра отключает кого-то от аппарата, готовит следующего. Делает пометки в карточках. Карточка Антона Мелихова: типографским способом напечатан бесполый человек, на груди справа ручкой — кружок.

Кабинет с виброкроватями, это бугристые, полуработающие монстры, обшитые кожзамом (местами заштопанным), произведенные в соцлагере. На кро-

ватях лежат люди, смотрят в потолок, под их спинами прокатываются валики. Одна из кроватей освобождается. Антон идет со своей простыней, ложится на спину, отдает медсестре карточку. Сестра включает нужный режим. Антону в лицо светит солнце, валики энергично раскатывают его; он закрывает глаза.

Дорога. Долгий печальный летний закат. Мчится канареечная «Лада». В салоне — Антон, Валера (за рулем), Лева, Женя.

Антон (на заднем сиденье) с громким пшиком открывает банку пива. Делает глоток.

А н т о н. Хорошо!

В а л е р а (*неодобрительно смотрит в зеркало*). Смотри, сейчас нас тормознут, а в салоне пахнет пивом…

Л е в а. Ничего! У нас в машинах можно пить. Ха, а помните, про Грачева?..

А н т о н. Что про Грачева?

Л е в а. Ну как же? А, тебя не было… Ну прилетел он из Штатов. Пятнадцать месяцев его не было. Он даже говорил с акцентом… Ну, мы его встретили, на машине. В смысле, не из аэропорта, а просто вечером подъехали, он вышел… Ладно. Поехали кататься. Он тоже сначала так переживал. Оказывается, в Америке в салоне вообще нельзя пить, даже пассажирам. Так было еще смешно, едем по ночному городу и всё ему показываем. А у нас же как раз тогда к юбилею понастроили кучу всего… В авральном порядке… И он ничего этого не видел. Мы специально начали проезжать по всем этим местам. Типа: вот новый тоннель. А вот тут за углом воткнули бизнес-центр на двадцать этажей. Он не верит. Смотрит — и правда. И так раз пять. А потом уже начали над ним глумиться. Типа, вон, на площади, вместо памятника Ленину поставили памятник Путину. А вон вместо Нижегородки сделали космодром для приема марсианских кораблей…

А н т о н. И он типа поверил, да?

Л е в а. В космодром нет, конечно. А в Путина, кстати, да. (*Заливисто смеется, один.*) Мы же проехали мимо по проспекту, а там памятника в подробностях не видно, ну, стоит фигура и стоит…

В а л е р а. Да все помнят, успокойся уже.

Едут. Молчат. Машина прыгает на колдобине. Антон обливается пивом, ругается. Дружеское ржание.

Ж е н я. Итак, до Питера ровно две тысячи двести километров!

Л е в а. Йу-ху!

Солнце село. Начинающиеся сумерки. Дым стелется по полям.

В а л е р а. Вот черт!

Не заметив, влетели на КПМ. Запоздало сбрасывают скорость. На КПМ никого нет.

В а л е р а. Пронесло…

Ж е н я. Я когда ездил стопом в Нижний, так меня вез священник. И он так лихо пролетал эти КПМы! Скажет только: «Господи, помоги» — и перекрестится. И никто нас реально не тормозил. Бывает же…

В а л е р а. Конечно, они же видели, кто за рулем.

Ж е н я. В том-то и фишка, что нет! Темно же было. Ну не темно… но примерно как сейчас.

Ночь. По обеим сторонам трассы — лес. «Лада» стоит возле маленькой кафешки-вагончика.

Внутри несколько столиков, застеленных клеенкой. Играет магнитофон. За одним из столов очень обильно ужинает могучий дальнобойщик. Наши герои сидят над какими-то незатейливыми закусками, у каждого по пиву. Официантка и повариха в одном лице — разбитная девица лет тридцати — выносит им что-то еще на тарелке.

Д е в и ц а (*шутливо*). Что, пьем все вместе и водитель?

Л е в а. А мы дальше не поедем, заночуем.

Д е в и ц а. А чего здесь? Тут километрах в тридцати есть нормальный «развал», гостиница…

Л е в а. Какая гостиница? Мы же панки!

Смеются.

В а л е р а. Ну, за удачную дорогу!

Стукаются бутылками.

Ж е н я. Второй день под куполом.

Ночь. Те же места. Двое спят в «Ладе». Двое — в спальниках — на стульях перед вагончиком.

Антон (в спальнике) слышит сквозь сон шум подъехавшей машины, нетрезвые голоса, обильный мат.

Г о л о с а (*разные*). А это чё ваще? — Да забей ты. — Не, а чё это? Смотри, пацан...

Некто бесцеремонно открывает его спальник. Какие-то лица.

Г о л о с а (*разные*). Э, пацан, ты чё ваще, откуда? — Да, бля, оставь пацана в покое!..

Люди уходят в вагончик.

Антон спит тревожно.

Окончательно приходит в себя в предрассветном холоде. Резко садится в спальнике. В вагончике — пьяные крики, женский визг, звук бьющейся посуды.

Выбравшись, подходит к другому спальнику.

А н т о н. Левка, подъем! По-моему, нам надо валить отсюда...

Возле «Лады». Валера, отчаянно зевая, заводит двигатель.

Ж е н я. Ребят, подождите минутку, я в лес сбегаю?

В а л е р а. Ну началось!

Л е в а. А ты раньше поссать не мог?

Ж е н я. Мне не поссать.

Л е в а. Господи, как дитё малое...

Пока Женя в лесу, из вагончика, где продолжается неизвестно что, начинает подниматься дым.

А н т о н. Та-ак...

Л е в а (*нервничает*). Ну где он, ну где он!

В а л е р а. Ну, вот и приключения...

А н т о н. Покурим?

Выходит из машины, закуривает. Видно, как ему в кайф чувство опасности.

Из леса бежит Женя.

Л е в а. Ну наконец-то!

Женя прыгает в машину. Антон тянет мгновение, прежде чем отбросить бычок; прыгает следом.

А н т о н. Погнали!

«Лада» резко берет с места, только потом зажигает фары. Несется по пустой трассе.

Вечер. Пустые коридоры. Немолодой мужчина лежит на койке в коридоре, на которой раньше лежал Антон. Пост дежурной медсестры; настольная лампа накаляет страницы журнала; никого нет. Внизу лифтерши в своем закутке пьют чай.

Длинный пустой коридор где-то на цокольном этаже — ответвление приемного покоя. Стальная дверь рентген-кабинета с красной лампой, двери: «Перевязочная», «Травматолог». В дальнем конце стальная дверь-сейф с кодовым замком, с табличкой «Стерильная экстренная операционная». Стулья напротив дверей. Сидят Антон и Вероника. Разговаривают тихо.

В е р о н и к а. Ты все равно же сильно кашляешь.

А н т о н. Редко, в общем-то. Только по утрам. Все, что накопилось... Анализы вроде хорошие.

В е р о н и к а. А что говорит врач?

А н т о н. Я расспрашивал, она как-то ничего особенного не говорит, но так вроде все в порядке.

В е р о н и к а. Ну ты правда чувствуешь себя лучше?

А н т о н. Да конечно!.. Ты так тревожно спрашиваешь, мне прямо не по себе.

В е р о н и к а. Ты, главное, больше не кури. Сейчас же не куришь?

А н т о н. Нет, конечно...

В е р о н и к а. Я что-то так волнуюсь...

Обнимает его. Сидят.

А н т о н (*весело*). Я буду вести ЗОЖ!

В е р о н и к а. Ага, в этой вашей общаге...

А н т о н. Ну а что? Нам ректор даже «качалку» обещал сделать... в подвале... в позапрошлом году!

В е р о н и к а. Ты бы хоть бегал по утрам, когда выпишешься.

А н т о н (*смеется*). Да, из меня такой бегун! Буду плестись и задыхаться, как этот... В каком фильме это было? «Осенний марафон»?

В е р о н и к а. Кстати, мой любимый фильм.

Некоторое время они молчат.

А н т о н. Как там было, в конце? Когда героиня Гундаревой заходит... «У тебя... там... правда всё?»

Смотрит на Веронику. Она задумчива.

В е р о н и к а. Мне так надоело, Антон.

А н т о н. Что?

В е р о н и к а. Да вся эта моя дурацкая жизнь. Бегаю с этой рекламой, как... Как не знаю кто.

А н т о н. Ну а что в этом плохого?

В е р о н и к а. Надоело гоняться за успехом, понимаешь? Кому-то все время что-то доказывать... Как будто мне деньги нужны.

А н т о н (*с неуместным смешком*). А что, не нужны?

В е р о н и к а. Это все не ради денег, понимаешь. Просто, правда, все время к чему-то стремишься, стремишься, а иногда задумаешься: ради чего? Могут же люди нормально и весело жить. Хоть в общаге, хоть где. И ни о чем особо не париться. Делать просто то, что хотят, быть счастливыми. Так ведь нет. Я как дура. Какие-то статусы, какой-то успех... Я только сейчас поняла, я такой стервой стала!

А н т о н. Да не преувеличивай.

В е р о н и к а. Нет, серьезно, даже внешне! У меня в зеркале иногда такое лицо, что... не подходи — убьет.

А н т о н. Ты очень красивая.

Обнимает ее.

В е р о н и к а. То у меня была безумная идея — купить красную машину. Как у Настьки Логиновой.

А н т о н. У нее сейчас машина?

В е р о н и к а. Сейчас уже другая. А я все думала: чем я хуже?.. Полгода рвала жилы. Портила себе и всем нервы. Ну и не купила, естественно. Такая идиотка... (*Смеется сквозь легкие слезы.*) Я и про тебя думала: вот чудак, вот неудачник... А теперь понимаю, что сама пролетела. И какая-то нормальная, настоящая жизнь прошла мимо.

А н т о н. Ну, может, еще не прошла?

В е р о н и к а. Не знаю...

Отрешенно молчит.

А н т о н. А может, бросишь все и переедешь сюда?

В е р о н и к а. У меня там агентство...

А н т о н. Я же говорю — бросай все. Снимем тут квартиру... И все будет по-другому.

Шепчутся. Улыбаются. Целуются.

Где-то там же: поздний вечер, безлюдные лабиринты больницы.

Видеоряд: Вероника и Антон занимаются любовью.

Звуковой фон: нечто вроде телефонного разговора, говорит Антон.

А н т о н. Это такая странная штука — горячий укол. Делают в вену. Медсестра меня посадила, я руку вытянул... Говорит, это делают только один раз, снимает воспаление внутренних органов. Так сидишь. Не по себе как-то. Ладно, колет, ничего особенного, не очень болезненный. А потом — секунды через три — начинается. Начинается откуда-то с желудка как будто. Вдруг там становится горячо-горячо. Потом это поднимается по груди до глотки, вот прямо физически чувствуешь, как поднимается по пищеводу, где идет. Начинают гореть лицо, уши. Я, наверное, сидел весь красный... У меня ноги были в тапочках, тут в больнице-то прохладно, так что они мерзли; а тут так горячо-горячо в тапках, нестерпимо просто, ноги мгновенно вспотели... Меня сестра за руку держит и спрашивает: «Ну как? Ну как?» Потом я собрался встать, а она говорит: «Посиди минутку, на всякий случай». Но я все равно пошел. Этот эффект, он исчезает буквально за минуту, но все равно: я иду по коридору, и меня шатает...

Ночь. Мужской туалет. Маленькое сдвоенное помещение: один закуток — унитазы, другой — раковины. Тусклый свет лампочки. Нечто вроде тумбочки, на которой стоят склянки с мочой, каждая перетянута резинкой, на ней бумажка с фамилией и номером палаты. Разное количество и цвет содержимого. В одном из унитазов сломан слив, вода постоянно течет с шумом.

Антон стоит возле раковины, курит. Медленно, задумчиво. Сцена долгая.

Открывается дверь, заходит мужик. Ставит баночку с мочой в ряд других. Нагнувшись, достает откуда-то из-под тумбочки пачку сигарет. Закуривает. Стоит рядом с Антоном, друг на друга не смотрят. Курят молча.

День. Палата. Гремит телевизор, на экране — плохо поставленное шоу в духе «Часа суда». Под драматичную музыку после рекламной паузы диктор не менее драматично напоминает: «Совершено жестокое убийство беременной шестнадцатилетней девушки. По подозрению в зверском преступлении задержан двадцативосьмилетний сосед убитой. Установлено, что именно он был отцом нерожденного ребенка. Предполагается, что, желая скрыть незаконную связь, он задумал преступление и приобрел для этого на черном рынке холодное оружие... В судебном заседании выяснено, что в ночь убийства...»

Обвиняемый на экране — верх отвратительности. Развязный, наглый, хамящий свидетелям, а родителям убитой он чуть ли не ржет в лицо. В зале рыдает жена обвиняемого, которая знала о его многочисленных изменах и терпела побои.

Д я д я М и ш а (*возмущенно*). Ты посмотри, что делает!

Антон сидит на кровати и, подложив книгу под лист бумаги, что-то вдохновенно сочиняет, обкусывая ручку.

На экране стервозная адвокатесса с перекошенным лицом и неприятным голосом: «Мы считаем, что вещественные доказательства номер девять и пятнадцать добыты следствием с нарушением статей Уголовно-процессуального кодекса, и требуем исключить их из процесса...»

Д я д я М и ш а. Как это — исключить? Это же его нож, он же сам сказал!.. Ишь чего захотела, сука!..

На экране респектабельный судья, всем своим видом показывая принужденность, стучит молотком: «Обвиняемого — оправдать и освободить из-под стражи в зале суда». На лице прокурора мужественное страдание за правду.

Дядя Миша вскакивает.

Д я д я М и ш а (*в беспомощном бешенстве*). Что делают!.. Он же убил девчонку-то!.. Да его расстрелять надо!.. Ты погляди, ё... Отпускают!.. Да их самих, ё... Расстрелять надо!.. За такие... Приговоры... Куда страна катится?! Довели страну! Таких ублюдков выпускаем!..

Долго еще не может успокоиться.

А н т о н. Дядя Миша, да не нервничайте вы так, прилягте!.. Давление опять подпрыгнет...

Д я д я М и ш а. Ой, да, не дай бог...

Ложится. Охает.

А н т о н. Как вы себя чувствуете?

Д я д я М и ш а. Плохо... Все время плохо... У меня же два инсульта было, ага...

А н т о н (*негромко, жестко*). Ну для двух вы еще держитесь, да.

Молчат. Антон продолжает писать на листочке. Через некоторое время дядя Миша начинает грезить наяву.

Д я д я М и ш а. Нет, меня тут неправильно лечат. Я говорил Валерию Николаичу... Всё без толку. (*Машет рукой.*) Вот выпишусь через неделю, во вторник... Это у нас будет пятнадцатое... Во-от, а в мае пойду проситься на третий этаж, к Ларисе Анатольевне... (*Любовно.*) В неврологию. Тоже лягу, прокапаюсь как следует... А то шатает... Да...

Пауза.

А н т о н. Дядя Миша, а у вас есть семья?

Д я д я М и ш а. А?

А н т о н. Ну жена, дети...

Д я д я М и ш а (*с возрастающей неохотой*). Жена-то у меня померла... Шестой год будет. Это у меня вторая жена. Первая-то жива... Что ей сделается. Мы с ней развелись в семьдесят восьмом. А вторая вот померла... (*Молчит.*) Есть дочка... Замужем.

А н т о н. А внуки?

Дядя Миша молчит. Долгая пауза.

Д я д я М и ш а. А ты чего там пишешь?

А н т о н. Да так... По работе.

Д я д я М и ш а. Стихи, что ли, пишешь?

А н т о н (*смеется*). Ну если только очень отдаленно, то что-то типа того.

Д я д я М и ш а. А?

А н т о н. Нет. Не стихи.

Возможно, музыкальная нарезка.

Антону делают вечерний укол.

Потирая больное место, он делает круг по отделению, затем долго спускается по лестнице (за сплошным остеклением — темно, огни большого города). Держит руки на батарее. Долго идет по пустым освещенным коридорам, переходам.

В одном из закутков — целый паркплац для каталок. На одной из них лежит потерянная кем-то варежка.

Антон выходит в приемный покой. Там открыты кабинеты, принимают дежурные врачи. Несколько человек в уличной одежде сидят на стульях, провожают Антона взглядом. Он смотрит на них с некоторым превосходством. Кто-то лежит на каталке.

Звуковой фон: нечто вроде телефонного разговора, говорит Антон.

А н т о н (*с иронией*). Приемный покой — это мой Бродвей. Единственное место, где есть ночная жизнь. Тут можно даже нарваться на приключения, как на ночных улицах. Один раз столкнулся в пустом коридоре с окровавленным гопником. Его, похоже, избили и доставили в больницу, или сам добрался. Коекак забинтованный, кровь сочится, глаза обалдевшие, сам, похоже, ничего не понимает. Прижал меня к стенке, спросил, где тут выход...

Шагает дальше — снова в пустые коридоры, теперь уже хирургического корпуса. Упирается в терминал для приема денег в лифтовом холле. Ему явно нечего делать. Достает из кармана ненастоящую купюру — то, что в киосках продавалось как «закладки» («сто бабок» и т.д.) — и, набрав произвольный номер телефона на табло, отправляет купюру в прорезь. Автомат не принимает ее, возвращает. Улыбаясь, Антон кладет бумажку в карман. Смотрит на часы на мобильнике. Не спеша шагает обратно.

Вторая терапия. День. Робкий стук в ординаторскую.

В е р о н и к а (*заглядывает*). Можно?

Немолодой врач пьет чай.

В е р о н и к а. Извините, а тут была доктор... Я забыла, как ее зовут... Высокая такая, темненькая...

В р а ч. Она дежурит в приемном покое. А что вы хотели?

В е р о н и к а. Ну, я зайду в другой раз. Я хотела узнать о здоровье... кхм... моего родственника. Узнать, какие анализы...

В р а ч. Так анализы вы и так можете посмотреть. Возьмите историю болезни на посту... Нет, пусть он сам возьмет.

В е р о н и к а. Спасибо.

Из ординаторской направляется к посту дежурной медсестры: никого нет, одиноко пищит сигнал из какой-то палаты.

Вероника идет в шестьсот вторую палату.

Там Антон и Валера, сняв ботинки, стоят на подоконнике, дядя Миша рядом переминается с ноги на ногу и пытается помочь советом. Валера с шумом разматывает широкий прозрачный скотч и бесстрашно его перекусывает.

Д я д я М и ш а (*увидев Веронику*). О-ой! А мы-то заклеиваем!.. Заклеиваем, да. Спать совсем невозможно... Вот прямо по ногам пробирает...

В е р о н и к а (*ставит пакеты*). Привет.

Все с ней здороваются.

В е р о н и к а. Как жизнь?

А н т о н. Нормально...

В а л е р а. Тоже ничего.

Вероника достает из пакета точно такой же прозрачный скотч.

В е р о н и к а. Сюрпрайз!.. А впрочем, какой это сюрприз, если я предупредила заранее.

Антон смущен. Слезает с подоконника оправдываясь.

А н т о н. Вероник, ну... Ну я просто Валеру тоже попросил, я думал, ты забудешь... Извини. Просто ночью реально очень холодно...

В е р о н и к а. Да все в порядке.

Настроение ее испорчено.

А н т о н. Я приготовлю чай.

Занимается кипятильником.

В е р о н и к а. Слушай, вот вода без газа, кипятите ее, ладно? Не пейте из-под крана. А то тут льется черт-те что...

В а л е р а. А я, пожалуй, пойду.

А н т о н. Что, так сразу?

В а л е р а (*многозначительно*). Не хочу вам мешать.

Обувается. Пауза.

В е р о н и к а. Пойдем тебя проводим, нам надо дойти до поста.

А н т о н. Зачем?.. Дядя Миша, посмотрите за кипятильником?

Д я д я М и ш а. А?..

В е р о н и к а. Лучше выключи пока.

Выходят, идут втроем.

Пост дежурной медсестры по-прежнему пуст. Валера начинает безудержно смеяться. В центр стола, прямо на раскрытый журнал, кто-то из благодарных больных положил два печенья- «орешка».

В а л е р а. Яйца!..

А н т о н (*со смешком*). Ну ты и мудак.

В а л е р а. Это у вас тут какая-то порнобольница.

При этом кидает взгляд на Веронику.

Доходят до лифтов.

В а л е р а. Ну ты помни, что мы все тебя сильно ждем.

Обнимаются на прощание. Валера уезжает. Пауза.

В е р о н и к а. Он что, о чем-то знает?!

А н т о н (*несколько смутившись*). О чем?

В е р о н и к а. Ну... о нас.

А н т о н. Да ты что, с ума сошла? Нет, конечно. Он просто всегда... такой клоун.

Идут по коридору.

В е р о н и к а. Ты чего такой веселый?

А н т о н. Да так.

В е р о н и к а. И чего они тут все время отираются?

А н т о н. Просто друзья... Это нормально.

В е р о н и к а. Мне кажется, что вы все время шепчетесь о чем-то. За моей спиной.

Антон молчит, взвешивает «за» и «против».

А н т о н. В общем, мы кое-что задумали.

В е р о н и к а (*останавливается*). Что?

А н т о н. Только обещай, что никому не скажешь.

В е р о н и к а. Что вы задумали?

А н т о н. Если дельце выгорит, то у меня будут деньги. Много. А может, и очень много. Поехали с нами в Питер? В машине как раз есть одно место.

В е р о н и к а. Погоди, какой Питер? Что происходит вообще? Давай рассказывай!

Они заходят за угол коридора.

Пока Антон рассказывает (камера может показывать его вдохновенное лицо), может идти музыкальный фон либо вообще музыкальная вставка с другим видеорядом.

Дядя Миша шатается по коридору и навязчиво шутит с санитаркой.

Антон с мрачным, отрешенным лицом готовит чай.

Вероника стоит, лицо ее нервно меняется: Вероника в бешенстве.

В е р о н и к а. У тебя совсем свинтило башню, я не могу понять? Психоз в большом городе?

А н т о н (*тихо, зло*). От рук отбился, ага.

В е р о н и к а. Нет, это... это просто не укладывается у меня в голове. Раньше был нормальный человек. Никаких не было мыслей о том, чтобы что-то украсть, кого-то обокрасть... А сюда переехал, так, оказывается... Давай еще, пойди грабь, убивай!

А н т о н (*еще более тихо*). Е*и гусей.

В е р о н и к а. Что?

А н т о н. Да нет, шутка одна...

В е р о н и к а. Ты эти шутки прекрати! Вас завтра посадят, и что? Что я твоей маме скажу?

А н т о н. Господи, да при чем тут ты?..

В е р о н и к а. А при том! Тут (*стучит его по груди*) тоже ни при чем! Ты, значит, курил по пачке в день, неизвестно чем занимался, бухал на морозе, заработал пневмонию, а я приезжаю из Озерска и хожу в больницу, как на работу! В тюрьму тоже прикажешь передачки носить? Только там не две недели, там пять лет!..

А н т о н (*его наконец осеняет*). Ты потише, у меня за стенкой сосед мент...

В е р о н и к а. Вот и отлично! Чистосердечное признание смягчит вашу участь! Тьфу.

Оба молчат. Антон удрученно, Вероника кипит возмущением.

В е р о н и к а. Я тебе запрещаю. Я просто запрещаю тебе в этом участвовать. Ты понял?

Антон молчит.

В е р о н и к а. Вот увидишь. Ты мне скажешь за это спасибо.

Входит дядя Миша.

Д я д я М и ш а. Ой, какая пара! Красивые какие!.. Молодые!.. Вот мы с женой, помню, в пятьдесят седьмом году... Как раз в те дни полетел спутник...

В газетах печатали, это, ну, таблицы, графики! Где и во сколько он пролетит... Ну, и мы пошли, значит, в парк Матросова смотреть...

Вероника хватает сумку и выбегает из палаты.

Д я д я М и ш а. Что это она?

А н т о н. Торопится, дядь Миш. Очень спешит.

Д я д я М и ш а. А-а.

А н т о н. Она у нас шибко деловая. Знаете, такое слово есть. Бизнесвумен.

Произнося это, Антон берет кружку с чаем для Вероники, выходит, идет по коридору и в мужском туалете выплескивает в раковину.

Кабинет ингаляций. Стулья в два ряда, перед ними на столах стоят приборы (однотипные, некоторые модели новее, некоторые старше), в которых бурлит прозрачная жидкость, а из гофрированной трубки идет густой туман. На столах вдоль стен — сложные конструкции (например, аппарат, из которого, подобно лучам, идут светящиеся пластмассовые трубки).

Антон заходит. Он невесел. Отдает старенькой медсестре бумагу. Она делает пометку, затем из пластикового баллона заливает в испускающие пар аппараты новую партию щелочного раствора. Антон садится. Кроме него в комнате — две энергичные старушки и молодая женщина с грудным ребенком. Младенец капризничает. Мама старается держать его поближе к аппаратам. Старушки беседуют.

С т а р у ш к а. Я вам расскажу, из каких денег чубайсы все это делают. Я сейчас плачу за телефон триста тридцать четыре рубля!..

Звучит сигнал. Старушки и женщина с ребенком уходят. Антон остается в комнате один. Густой, гипертрофированный туман. Антон в тумане. Иногда ему кажется, что в комнате есть еще какие-то силуэты.

Трасса. Холмистая местность. Жаркий день, стрекочут кузнечики. Канареечная «Лада» стоит на обочине с поднятой крышкой капота. Женя стоит рядом, поднимает руку, завидев редкие машины. Никто не останавливается.

А н т о н. Может, сходить в какую-нибудь деревню? Тут же есть деревни? Посмотри по карте...

В а л е р а. Закрой рот и сиди молча.

А н т о н. Но, Валера...

В а л е р а. Молча, я сказал!!!

Антон заметно удручен.

Валера выходит из машины, копается в двигателе, смотрит проводки и шланги.

Ж е н я. Да они совсем офонарели! Час уже стою, никто даже не притормозил... Что там?

В а л е р а. Да не пойму.

Л е в а. Всё в соответствии с учением Солодова. Помните его девятую заповедь? «Сатка — это жопа, жопа — это Сатка». Вот мы в Сатке и застряли...

А н т о н (*высунувшись из машины*). Это он про автостоп говорил.

В а л е р а. Сядь на место!!! Мудило...

Ж е н я. А кто такой этот Солодов?

В а л е р а. Да был у нас в общаге один клоун...

Л е в а. Ну почему же сразу клоун. Можно сказать, гуру...

Женя пытается остановить грузовик. Неудачно.

Гнетущая тишина. Антон высовывается снова.

А н т о н. Ребят, дайте, пожалуйста, сигаретку.

Валера медленно разгибается.

В а л е р а. Лева, объясни этому козлу, что, если он сейчас не заткнется и не сядет на место, я его просто выкину на хрен отсюда, и будет он куковать в этой Сатке всю свою оставшуюся жизнь!

Л е в а. Тихо, тихо...

Валера пытается реанимировать автомобиль.

Л е в а. По-моему, это мы будем куковать в этой Сатке.

Ж е н я. Уже вовсю кукуем.

Л е в а. Ку-ку.

В а л е р а (*смеется*). Придурки...

Л е в а (*смотрит в телефон*). Связи тут тоже нет...

Долгое молчание.

Ж е н я (*после очередной неудачной попытки*). Так мы никого не поймаем. Нас слишком много. Надо, чтобы у машины было один-два человека, а не целая дивизия. Предлагаю большинству залечь куда-нибудь в поля.

Л е в а. А вечером можно костерок замутить...

А н т о н. Я готов!

Выходит из машины.

Валера идет к нему, толкает в грудь.

В а л е р а. Как ты меня достал!..

Лева вскакивает между ними.

Л е в а. Ну, Валер, ну успокойся. Чего такого страшного-то случилось? На самом деле... Ну перебрал человек вчера... Ну неприятность, да... Но с кем не бывает?

В а л е р а. Со мной не бывает.

А н т о н. Да пошел ты...

В а л е р а. Что?!

Л е в а (*придерживает его*). Тихо.

Антон бредет по полю.

Антон заходит в отделение терапии № 2.

Возле грузового лифта стоит каталка, на ней лежит избитая, прикрытая простыней бомжиха. Женщина неопределенного возраста с пропитым лицом, ссадины, синяки. Из-под простыни торчат грязные ноги в сочащихся язвах. Две медсестры подходят в масках. Крайне возмущены.

П е р в а я м е д с е с т р а. Это тебе такое чудо?..

В т о р а я м е д с е с т р а. Ва-апще. Всю жизнь мечтала. Фу...

П е р в а я м е д с е с т р а. Нет, они там на «скорой» совсем охренели! Нашли кого привозить!..

Ворчат.

П е р в а я м е д с е с т р а. Ну и куда ее?

В т о р а я м е д с е с т р а. Положим в клизменную...

Антон идет в палату. В центре палаты стойка капельницы, на которую с разных сторон подвешено по системе. Дядя Миша вскакивает с кровати.

Д я д я М и ш а. Ну ты где ходишь! Капельницы же... Она приходила... Скоро же обед...

Нервно жмет кнопку вызова медсестры. Держит долго.

А н т о н. Я был на процедурах.

Д я д я М и ш а. А «Вечерку», что, не принес?

А н т о н. Дядя Миша, ее привозят после обеда!

Д я д я М и ш а. Опять все расхватают... Ничего не останется...

Через некоторое время приходит медсестра.

М е д с е с т р а. О, нашелся?

На капельнице одна бутылка с прозрачной жидкостью (просто физраствор с глюкозой), другая — с ярко-желтой.

М е д с е с т р а. Цитофлавин чей?

А н т о н. Мой.

Медсестра ставит обоим капельницы и уходит.

А н т о н. Дядя Миша, а вам цитофлавин не нужен?

Д я д я М и ш а. А?

А н т о н. Ну, это полезная штука вообще, и после инсультов тем более... У меня много ампул. Могу поделиться.

Д я д я М и ш а (*подумав*). Ты что, ты что? Твоя же узнает, заругает!..

Молчат. Лежат.

А н т о н. Что-то сегодня как-то плохо.

Д я д я М и ш а. А?

А н т о н. Я говорю, сегодня плохо поставила. Щиплет. И вон, кровь.

На его руке из-под пластыря, которым заклеена игла, сочится что-то вроде сукровицы.

Д я д я М и ш а. Ты что! Надо звать!..

А н т о н. Да ладно, терпимо.

Д я д я М и ш а. Не-ет, ты что...

А н т о н. На самом деле, дядя Миша. Не надо никого звать. Мне — нормально.

Дядя Миша жмет на кнопку вызова.

А н т о н. Да перестаньте вы... (*Тише.*) Дайте умереть спокойно.

Лежат. Дядя Миша снова и снова жмет на вызов.

Д я д я М и ш а. Ну где она! С-сука!..

А н т о н. Уймитесь, дядя Миша.

Д я д я М и ш а. Людмила... Я ее давно-о знаю!.. Сука... Я же тут лежу десять лет, каждый год... Нет, девять... Это она специально так делает... Она меня ненавидит... Сука...

А н т о н. Ну, вам-то она нормально поставила.

Д я д я М и ш а. Ни хрена она не ставит нормально... Сука... Ну где...

Жмет кнопку. Наконец появляется медсестра.

М е д с е с т р а. Что, уже?

А н т о н. Нет. У меня тут что-то... не в порядке.

М е д с е с т р а (*содрав пластырь*). Не пойму... Система, что ли, бракованная... Сейчас, погоди...

Пытается что-то сделать, ковыряется в руке.

У Антона звонит телефон. Кое-как извернувшись, он свободной рукой дотягивается до трубки.

А н т о н. Алло!

Л е в а. Привет! Как здоровье?

А н т о н. Да вот лежу под капельницей. Слушай, мне сейчас не очень удобно говорить...

Л е в а. Мне тоже некогда, так что кратко. Наш терминал скоро могут поменять, стало известно из достоверных источников, так что надо торопиться, ждать некогда. Ты сможешь завтра сделать свою часть работы? Или послезавтра?

А н т о н. Я не знаю... Я не могу сейчас говорить.

С соседней койки дядя Миша с глупой заискивающей улыбкой протягивает медсестре конфету.

Л е в а. Мы ждем, когда ты назовешь точную дату в пределах ближайших двух дней. Тогда и начнем операцию. Деньги ведь нужно снять сразу, пока все не очухались.

А н т о н (*беспомощно*). Я не могу говорить...

Л е в а. В общем, ты меня понял. Жду твоего звонка через час. Отбой.

Антон безвольно опускает трубку на кровать. Манипуляции с его рукой продолжаются.

М е д с е с т р а. Ничего не пойму, но, в общем, ты дотерпишь до конца? Или снимать?

А н т о н. Дотерплю.

М е д с е с т р а. Правильно. Мужчина должен уметь терпеть.

А н т о н. Должен.

Потом он лежит без движения, смотрит в потолок. Когда жидкости заканчиваются, они снова ждут медсестру.

Д я д я М и ш а. А я как-то лежал с парнем... Ну, твоего возраста... Он сам умел вытаскивать иголки. И мне вытаскивал. Так хорошо. Профессионально...

А н т о н. Что же вы сами не научились? За десять лет. Нет, за девять.

Приходит медсестра.

М е д с е с т р а. Полежите минут пять. Занесешь потом стойку?

А н т о н. Конечно.

Встает почти сразу.

Д я д я М и ш а. Ты что, ты что!..

Антон берет стойку капельницы, бредет в коридор.

В соседнем пенале (дверь открыта) Николай сидит на койке, на стульях — два его гостя примерно того же возраста и телосложения; все громко и весело гогочут над какой-то шуткой.

Н и к о л а й. Прихвати мою, а?

А н т о н. Конечно.

Тащит по коридору две стойки.

Возле клизменной толкаются, шепчутся двое салаг лет двенадцати, шушукаются, испуганно смотрят на Антона. Антон заносит стойки в процедурную.

М е д с е с т р а. Ага, сюда поставь.

Салаги возле приоткрытой двери клизменной возятся с мобильником.

С а л а г а. Снимай! Она там совсем голая?

М е д с е с т р а (*кричит из процедурной*). Так! Вы откуда?

Салаги прячут телефон, начинают что-то лепетать.

М е д с е с т р а. Ну-ка марш к себе в педиатрию!

Пацаны убегают.

Антон заглядывает в приоткрытую дверь, затем осторожно закрывает ее.

Зимний вечер, идет снег. К шлагбауму больничного городка подъезжает такси. Выходит Вероника, в руках у нее тяжелые сумки. С трудом перебирается через какие-то навороченные бульдозером кручи, шагает по дорожкам больничного городка. Два высотных корпуса, все окна горят.

Звуковой фон: нечто вроде телефонного разговора, говорит Антон.

А н т о н. Хирургия и терапия. Мы их называем «наши башни-близнецы». Только, надеюсь, закончим лучше.

Вероника идет долго. В фойе терапевтического корпуса покупает бахилы, надевает, пытаясь не порвать их каблуками сапог. Ждет лифт вместе с пятьюшестью другими посетителями. Кое-как набиваются внутрь. Лифт останавливается на каждом этаже.

В палате гремит «Поле чудес». Дядя Миша увлеченно смотрит на экран. Заходит Вероника.

В е р о н и к а. А где Антон? Здравствуйте.

Д я д я М и ш а (*встречает ее обычной бессмысленной улыбкой*). Здравствуйте!

В е р о н и к а (*выдержав паузу*). А где Антон?

Д я д я М и ш а. А Антон ушел.

В е р о н и к а. Куда?

Дядя Миша пожимает плечами.

Коридор одного из ответвлений приемного покоя. Обшитая железом дверь склада для одежды пациентов. Санитарка-кладовщица в дверях точит лясы с другой санитаркой.

С а н и т а р к а. ...Да достали. Ходят, права качают. Тут, блин, еще одна манда сегодня пришла... за вещами умершего сына...

Рядом одевается Антон: зимняя куртка, сапоги из пакета...

Палата. На экране телевизора участники программы «Поле чудес» вручают дары Якубовичу, одетому как кавказский джигит. Кто-то что-то поет.

Вероника долго-долго дозванивается по мобильнику, но трубку не берут.

Она молчит, смотрит в одну точку. Дядя Миша, не обращая на нее внимания, смотрит телевизор.

В е р о н и к а (*очнувшись*). Дядя Миша, а вы голодный?
Д я д я М и ш а. А?.. Нет. У нас уже был ужин.
Вероника начинает доставать из сумки мешочки и контейнеры.
В е р о н и к а. Покушайте, дядя Миша, покушайте.
Д я д я М и ш а. Да нет, да вы что...
В е р о н и к а. Покушайте, я сказала.

Музыкальная нарезка. Антон почти бежит по вечернему больничному городку, спотыкается. Радуется забытому свежему воздуху. Останавливается, чтобы закурить. За его спиной — больничная кислородная станция (две стационарные цистерны, опоясанные голубой краской). Надпись: «Не курить».

Вечер. Комната общежития, плотно забитая гостями, посудой. Люди примостились за импровизированным столом. Разговоры. На стене — большой плакат, размашисто намалеван лозунг «Сквотируй мир, еби закон», на нем отпечатки ладоней разноцветной акварелью.

Женя наигрывает на гитаре. Рядом сидят блондинка и рыжая, уже заметно поддатые.

Б л о н д и н к а. Нет, ты представляешь? Мы к нему ходили четыре раза! Четыре! (*Показывает три пальца.*) А он все не ставил и не ставил. Ладно. Семестр-то вот-вот кончится, деканат нам дает один день. А этот козел уже в универ не приходит, дома сидит... Кое-как упросили его по телефону, что мы вдвоем придем к нему домой. Я еще подумала: вдруг начнет приставать...

В а л е р а (*встревает в разговор*). Надела мини-юбку...

Б л о н д и н к а. Отвали, а!

Р ы ж а я (*смеется*). Так ему же лет девяносто!

Б л о н д и н к а. Ну мало ли, как у них там, у профессоров... Ладно. Пришли. А он, короче, живет один, и такое запустение везде, пыль, грязь...

В а л е р а. Надо было убраться за зачет!

Б л о н д и н к а. Отвали, я сказала. Ладно. Мы заходим к нему в комнату, а там от пола до потолка — вот реально везде — книги, притом какие-то там древние, ну или просто старые... Ладно. Он начинает спрашивать Наташку первой, а она вот реально ничего не знает, ничего сказать не может.

В а л е р а. А ты все можешь, да?

Р ы ж а я. Валер, ну серьезно, дай послушать.

Б л о н д и н к а. Я смотрю, он так тихо свирепеет. А потом как заорет только: «Вы этого не читали, вы этого не читали!» И, представляешь, как в триллере: он подбегает к полкам, хватает одну книгу, вторую, третью, а они все старые, у них у всех отрываются эти... корешки, ну и как бы остаются у него в руках. Вообще, считай, книги практически в пыль превращаются. Ой, как мы бежали оттуда...

Р ы ж а я. Трэш.

В а л е р а. Я пью за мужество милых дам!

Б л о н д и н к а. Задрал уже! Ну ладно, плесни мне тоже маленько.

Входит Лева с дымящейся кастрюлей.

Л е в а. Тихо! Там по лестнице идет наш герой, давайте выключим свет, тихо, тихо...

Веселое оживление. Гасят свет.

Дверь открывается. Антон стоит на пороге комнаты.

Гитарные аккорды, радостные вопли, свет зажигается.

А н т о н. Ну ничего себе «скромные посиделки»! Привет, привет.

Жмет руки. Раздевается.

Р ы ж а я. А он уже как-то весь ожил, видали?.. Вылечили?

А н т о н. Почти.

Протискивается, садится рядом с Женей.

Ж е н я. Ну, здоро́во.

А н т о н. Здорово́.

Ж е н я. Как ты вообще?..

Р ы ж а я. А ты в какой больнице лежишь?

А н т о н. В двенадцатой. «Скорой помощи». Почему-то.

Р ы ж а я. Где это?

Ж е н я. А это в «Зеленке», я там жил рядом, когда был маленький, в доме вот прямо возле этой больницы... Я еще помню, там на старом корпусе было три балкона, друг над другом, и там на каждом был такой щит, на который умещалось одно слово, и получалась такая громадная красная надпись: «Милосердие — долг медицины». Я еще в детстве у всех спрашивал, что такое милосердие. Когда научился читать.

Рыжая смеется.

Ж е н я. ...А потом, когда стали все там переделывать, первым исчез щит со словом «долг». И папа еще все время шутил, что они там теперь никому ничего не должны...

Все за столом о чем-то переговариваются. Лева подносит Антону стаканчик с водкой.

А н т о н. Мне пока нельзя.

Л е в а. Ну, пригубить-то можно?

А н т о н. Попробую... Слушай! (*Говорит тише.*) Я ведь вообще как бы ненадолго, у нас же после десяти отбой... Дашь этот паспорт?

Л е в а. О'кей. Сейчас... Просто не при всех... Ну, какой-нибудь перекур будет...

Б л о н д и н к а. Что за секреты?

Л е в а. Никаких секретов!

Возвращается на свое место во главе стола. Надевает буденовку (войлочную, для сауны), берет стаканчик. Оживление, нестройные аплодисменты. Валера свистит.

В а л е р а. Слово Льву Давидовичу — председателю Реввоенсовета!

Б л о н д и н к а. О, кстати, он про Реввоенсовет тоже спрашивал.

Р ы ж а я. Кто?

Б л о н д и н к а (*обиженно*). Ну, сумасшедший профессор, ты забыла?..

Л е в а. Отставить разговорчики! Внимание, товарищи! Сегодня в наши стройные ряды вернулся наш дорогой Антуан! Пожелаем ему здоровья! И выпьем же за то, что скоро мы заживем совсем по-другому! Нет нищете, унижениям...

Б л о н д и н к а. Зачетам!

Л е в а. Да. Да — вольному ветру, дорогам, свободе! Мы будем жить так, как хотим!

Чокаются. Пьют.

В а л е р а. Ну чисто поэт!

Р ы ж а я. А мы и так живем, как хотим. Вон, ну чисто зимовье зверей!

Оживление, смех, разговоры.

Женя начинает наигрывать на гитаре, потом поет что-нибудь в духе «Бездельника» Виктора Цоя; все нестройно, но напористо подпевают.

Всеобщее веселье. Антон тоже пьет и веселится.

В а л е р а. А про спор-то мы забыли!

Б л о н д и н к а. Какой спор?

Л е в а. Не прикидывайтесь! Ха-ха, проспорили!

Оживление, свист, аплодисменты.

Б л о н д и н к а (*интригующе*). Н-ну, ладно...

К т о - т о. Музыка!

Женя играет. Блондинка и рыжая встают, извиваются, танцуют, снимают блузки, потом даже целуются.

Темнота. Кто-то мучительно, болезненно стонет в голос и звучно блюет в таз.

Антон и дядя Миша лежат в темноте в палате (глубокая ночь), оба с открытыми глазами, прислушиваются к звукам из коридора.

А н т о н. Когда ее привезли?

Д я д я М и ш а. Вечером, часов в семь... Давление... Никак не собьют... Да врачей-то толком и нет никого! Вот, мучается, сердешная... Надо было в реанимацию. Или в неврологию. Сюда-то зачем...

Молчат. Слышны стоны из коридора.

Д я д я М и ш а (*с пугающим спокойствием, даже удовлетворением*). Через часик ее трахнет инсульт. Ну потом-то поздно уже будет... в реанимацию...

А н т о н. Если что, у меня в холодильнике есть цитофлавин, может, предложить?

Д я д я М и ш а. Да сами разберутся... Там еще ведь муж ее сидит... Да...

Молчат.

А н т о н. На его месте я бы разнес всю больницу, но добился бы, чтобы что-нибудь сделали...

Стоны. Проходит время.

Грохот грузового лифта.

Д я д я М и ш а. Повезли. Ну хорошо.

А н т о н. А?

Д я д я М и ш а. Спи, спи...

В е р о н и к а. Так ты, значит, хочешь свободы... В общем-то, уже смешно. В том смысле, что вы вряд ли останетесь на свободе. Такая вот игра слов, да. Вы думаете, что вы самые умные. Это нормально. В чем-то вам можно даже позавидовать, в этом отношении... Но это уже лирика. А ты хочешь знать, как все будет на самом деле? Если вас не поймают. То есть при оптимистичном варианте. Потому что, если вас поймают... Это я уже не могу знать, что ты там увидишь на зоне и каким человеком ты оттуда выйдешь... Тебя задолбало жить в нищете, в этой общаге с тараканами, унижаться в универе, потому что ваша глубоко провинциальная компания там никто. Вы не мажоры, не «позвоночные», не можете ни за что платить (да дело и не только в этом), в общем, не сахар, я понимаю. И никаких внятных перспектив. И так хочется все это бросить. Как, помнишь, у Горького?.. Нас же заставляла учить эта старая дева классе в седьмом... Ну, когда орел просит сбросить его со скалы, потому что жить трудно, а падать легко. Или не орел, а кто там, сокол?.. Когда ты падаешь, это только кажется, что летишь. По-моему, в стихотворении суть была в этом, но я уже не помню. Так и тебе будет казаться, что ты наконец-то живешь свободно и по-человечески. Ну да, какие-то появятся денежки, решатся бытовые проблемы, может, как-то развлечетесь. Но дальше-то... что? Сколько падал сокол, секунд десять, двенадцать?.. Ты сам боишься даже об этом подумать. Ради чего ты во все это ввязался? Ради той пусть даже сотни штук, хотя меньше, конечно... Ну ты просрешь ее за полгода — это в лучшем случае. А дальше? Опять вся эта надоевшая серая жизнь? А ты сможешь к ней вернуться? Или куда дальше? Опять во что-нибудь бросаться? Ты понимаешь, ничего по большому счету не изменится, ничего! Просто потом будет хуже...

Лифтовый холл первого этажа. Несколько человек смиренно ждут лифт, нажимая периодически на кнопки вызова. Лева переминается с ноги на ногу, заметно нервничает. Почти психует. Снова и снова звонит по мобильнику и не может дозвониться. Не вытерпев, взбегает по лестницам. Быстро шагает по коридору отделения.

Дядя Миша прогуливается в добром и даже оживленном расположении духа.

Д я д я М и ш а. Добрый день!..

Лева проносится мимо, проигнорировав. Почти врывается в палату.

В палате сидит Вероника и неспешно зашивает футболку Антона. Всем своим видом она пытается изобразить спокойствие, уют и непоколебимость.

Л е в а (*яростно*). Где он?

В е р о н и к а. Здравствуй, Лева.

Л е в а. Где он?!

В е р о н и к а. На плазмоферезе.

Л е в а. Где?..

В е р о н и к а. На плазмоферезе и УФО крови.

Любуется на дело рук своих и продолжает неспешно шить. Лева смотрит на телефон Антона, лежащий тут же, на кровати.

Л е в а. На каком еще УФО!.. Он должен был сегодня... Он сегодня утром должен был быть в другом месте!!!

В е р о н и к а (*старательно делает удивленное лицо*). В каком еще другом месте, Лева?.. Он еще не выписался. Он в больнице. Ему надо лечиться. Врачи очень советуют ультрафиолетовое облучение крови и плазмоферез! Это когда плазму отделяют на специальной центрифуге, а вместо нее в красное вещество вливают физраствор... При хронических заболеваниях, при пневмониях, говорят, очень хорошо!

Лева стоит, скрестив руки.

Л е в а. Ты издеваешься надо мной, да?

В е р о н и к а (*с сарказмом*). Ну что ты!..

Л е в а. А это почему здесь?

Берет с кровати и потрясает историей болезни.

В е р о н и к а. Ой, наверное, забыли...

Л е в а. Отлично. Вот я им и отнесу. Где он лежит?.. Заодно поговорим... О делах наших скорбных.

В е р о н и к а. Ты что, ты что! Там же переливание крови! Посторонним-то нельзя!

Л е в а (*по слогам*). Где-он-ле-жит?

Молчат. Лева смотрит на нее, она — на Леву.

Фоном — в коридоре, за дверью — долгий и бессмысленный разговор дяди Миши и старика из другой палаты.

Д я д я М и ш а (*в ответ на какую-то реплику*). Не сто́ит или не сто́ит? (*Повторяет плоскую шутку несколько раз, скабрезно хихикая.*) А у тебя стоит?

С т а р и к. Стоит.

Д я д я М и ш а. А сколько тебе?

С т а р и к. Семьдесят два.

Д я д я М и ш а. О, молодец! Редко небось стоит?

С т а р и к. Нет. Каждое утро.

Д я д я М и ш а. О, молодец...

Какая-то полная безразличия непосредственность детсадовцев.

Л е в а. Ты специально все это устроила?

В е р о н и к а. О чем ты, Левушка?

Лева молчит.

В е р о н и к а (*перекусывает нитку*). Здоровье — оно ведь самое главное. Как можно отказываться от процедур, если предлагают?.. Когда он еще позаботится о себе?.. У вас ведь там, в общежитии, какое здоровье? Сквозняки... Сигареты... Девки-музыка-наркотики, да?

Л е в а. Сволочь ты!

В е р о н и к а (*смеется*). Что, деньги-то пропали, да? Столько готовились? Жалко?..

Лева выбегает, хлопнув дверью.

Вероника опускает шитье.

Н и к о л а й (*заглядывает*). Все нормально?

В е р о н и к а. Да.

Н и к о л а й. А то тут какой-то как побежал... Я подумал, может, сперг чего...

В е р о н и к а. Нет, спасибо. Все в полном порядке.

Разглаживает футболку на коленях, любуется.

Другая палата, стерильная и более оснащенная. Антон лежит с закрытыми глазами возле некоего аппарата. На стойке для капельниц висит квадратный полиэтиленовый пакет, полный ярко-красного вещества.

Приметный двор-колодец. Старые дома, некоторые из них уже расселены, полуразрушены, с демонтированными перекрытиями. Двор завален битым кирпичом, каким-то прочим трухлявым хламом.

Антон, Лева, Валера и Женя шагают по двору.

Л е в а. Вот это да.

В а л е р а. Что?

Л е в а. Ну и местечко! Это точно здесь?

Женя долго возится с мобильным телефоном.

Ж е н я. Ну вроде как, да... Еще бы какую-нибудь табличку с адресом, конечно.

В а л е р а. Еще чего захотел!..

Озираются.

Л е в а (*вдруг*). Девушка, девушка!

В а л е р а. Что ты как подорванный!..

Л е в а. Девушка, а вы ничего не знаете про этот дом?

Девушка лет восемнадцати ускоряет шаг, проходит мимо, почти убегает.

В а л е р а (*удивленно, со смехом*). Ты чего так орешь-то? Так мы распугаем тут всех петербуржцев...

Л е в а. Эх, надо было подкатить к ней на роскошной ярко-желтой машине! Она бы посмотрела на нас совсем по-другому...

А н т о н. Она бы посмотрела, как бы мы тут ехали, по кирпичам!

В а л е р а. С меня хватит того, что мы ее вообще оставили неизвестно где.

А н т о н. Ты про машину? Или все же про девушку?

Л е в а. Да не волнуйся ты, никуда не денется...

А н т о н. ...Твоя ласточка... Какаду.

Хохочут.

Ж е н я. Похоже, что все-таки это здесь.

Бродят по двору, пинают хлам.

Л е в а. Может, еще и найдем что-нибудь?

Ж е н я. Что именно?

Л е в а. Артефакты!..

Рассаживаются на обломках. Молчат. Озираются. Лица светлые.

А н т о н. Здорово, что мы все-таки вырвались в Питер. Честно говоря, мне даже не верится...

Молчат.

А н т о н. А вы слышали, что у филологов есть такие научные работы вполне типа серьезные, где рассчитывается, сколько шагов делал Раскольников по такой-то улице, куда он свернул, где прошел, по какой подворотне...

Ж е н я. Положим, мы сейчас занимаемся примерно тем же... Ну а вообще, это, по-моему, не научные работы, а просто есть такие экскурсии. (*Пауза.*) Так странно, мы сейчас сидим на обломках каких-то судеб... Сколько людей выросли в этом доме, сколько ходили по вот этой лестнице?.. Вот, например, война. Наверное, тут все выглядело точно так же. Все эти обломки...

Л е в а (*скептически*). Ага. И некоторые — довольно колоритные.

Ж е н я. Ты о чем?

Л е в а. Точнее, о ком.

Указывает на пьяненькую немолодую даму полубомжеватого (но с претензиями) вида, которая вышла из подъезда и что-то ищет.

Л е в а. Гражданочка!

Д а м а. Ау?

Л е в а. Это какой дом?

Дама нетвердой походкой идет к ним.

В а л е р а. Вообще, молодец. Симпатичных девушек мы распугали, а алкашек, наоборот, приманиваем.

Ж е н я. Спокойно, я ею займусь. (*Даме.*) Женщина, а вы давно здесь живете? Вы, вообще, здесь живете?

Д а м а. Ау?

В а л е р а. Та-ак...

Д а м а. Здесь-то? Давно-о. Комнату моему отцу... Мой отец был кавалер ордена Боевого Красного Знамени, между прочим... Моему отцу дал, значит, комнату секретарь горкома Капустин. Его потом расстреляли. Вместе с Кузнецовым и Вознесенским. Помните? Было это в одна тыща девятьсот...

Ж е н я (*громко*). Гражданка, гражданка! (*Выдержал паузу.*) А вы не помните, тут в вашем доме давно... Ну то есть не так давно... В общем, в конце восьмидесятых годов жил такой парень... С длинными волосами... Он потом умер, погиб. Он еще писал песни. Не помните?

А н т о н. Он, наверное, ходил с гитарой.

Д а м а (*напряженно*). С гитарой? Это Лешка, что ли?

Ж е н я (*крайне раздраженно*). Да не-ет. Его звали Александр. Вы вспомните. Сюда, наверное, еще приходят его фанаты.

В а л е р а (*вполголоса*). Сейчас начнется... «А, может, дедушка герой? С квартиры семьдесят второй?»

Ж е н я. ...Да, он еще писал стихи.

Д а м а. Стихи? А стихи я и сама пишу! И, между прочим, некоторые — получше, чем у Анн-Андревны.

В а л е р а (*вполголоса*). Ну всё. Приплыли.

Дама тем временем начинает доставать из хозяйственной сумки какие-то нечистые тетради, фотоальбомы...

Четверо с хохотом бегут по пустым дворам.

Л е в а (*кричит*). «Укутав плечи бархатом заката, я целовала гроздья винограда»!

А н т о н (*кричит*). Это же метафора минета!

Чуть ли не падают от хохота. Бегут.

Бредут.

В а л е р а. А жрать охота.

Ж е н я. Сейчас, наверное, из заведений открыты только рестораны. Кафешки все до восьми — до девяти...

А н т о н. С чего ты взял?

Ж е н я. ...Но можно тупо пойти в круглосуточный магаз и там все набрать.

Л е в а. Вы что! Мы же панки!

Смеются.

А н т о н. Ну и что из этого следует?

Л е в а. А помните историю Солодова? Как он оказался в Питере без копейки денег, поймал собаку и сделал из нее плов.

В а л е р а. И что ты предлагаешь?

А н т о н. Мне всегда была непонятна эта история. Если у него не было ни копейки, то где он взял рис? Для плова ведь нужен рис. И морковь.

В а л е р а. Можно и без моркови. (*Пародирует кого-то, видимо, преподавателя.*) «Полусферами можно пренебречь».

Л е в а. Вот именно! Морковью-то уж точно можно пренебречь.

Ж е н я. Погоди, ты что предлагаешь? Серьезно?..

Л е в а. Ну а что. Это как такой акт братания. Как такая экзотика. В старости будем вспоминать...

В а л е р а. Как, имея каждый в карманах штуки по три, сожрали собаку. Прелестно.

А н т о н. Да ты, братец наш, «полон неясных и странных идей»?

Смеются.

Лева озирается и свистом подзывает к себе уличную дворнягу. Та подбегает, радостно машет хвостом.

Все останавливаются. С лиц сползают улыбки.

А н т о н. Ты что, сдурел, что ли?

В а л е р а. Ты только попробуй, ты в мою машину больше не сядешь.

Л е в а. Але-оп!

Выхватывает откуда-то из кармана большой кусок вареной колбасы в бумажке, подкидывает, кусок переворачивается, дворняга его жадно поедает.

А н т о н (*радостно, с облегчением*). Ты офигел?.. Я утром эту колбасу искал, я же помнил, что что-то осталось...

Л е в а. А вы поверили, да, поверили?..

Хохочут, обнимаются.

Белая ночь.

Белый день. Снежная пелена за окном палаты. Антон лежит, уставившись в потолок. Дядя Миша смотрит телевизор. Ялтинская конференция союзников. Долго, нудно, подробно, с детальным воспроизведением известных фотокомпозиций. Неважно сыграно. Сталин, Черчилль и Рузвельт не похожи.

Р у з в е л ь т. Что мы будем делать с Польшей?

С т а л и н (эпично). Мы мечтаем о свободной, сильной Польше.

Заседания. Прогулки под крымским солнцем. Беготня офицеров НКВД со столами, стульями и креслами.

Дядя Миша смотрит, не мигая и затаившись, как хамелеон.

Сталин, Рузвельт и Черчилль в комнате отдыха. Трубка, сигара и, кажется, коньяк.

Ч е р ч и л л ь. Господа, как вы думаете, как будут выглядеть наши страны через пятьдесят, через шестьдесят лет?.. Я думаю, во главе правительства королевства рано или поздно встанет женщина. Настоящий лидер. Такая «железная леди».

Р у з в е л ь т. А я думаю, что однажды мою страну должен возглавить темнокожий президент...

Д я д я М и ш а (*вскакивает с кровати*). Ты посмотри!.. Ты посмотри, а?.. Угадал! Угадал, а? Как так? Откуда он знал-то?! Ты посмотри, как бывает!.. Рузвельт, а, каков? Надо же...

Долго не может успокоиться.

Антон изумленно смотрит на него.

Дядя Миша продолжает смотреть постановку. В одной из сцен Черчилль пытается сепаратно подбить на что-то Рузвельта и плести интриги против Сталина. Дядя Миша опять внезапно взрывается.

Д я д я М и ш а. Черчилль-то!.. Смотри, какой хитрый, как юлит!.. Пакостит!.. Значит, англичане нас еще тогда ненавидели!.. Суки! Вон что делают! Гады! Значит, это еще тогда началось, а не сейчас... Это они всегда так делали... Всегда нам гадили! Суки... Ну ничего! Скоро, как это, глобальное потепление, этот их остров утонет, так им и надо... А нам ничего не будет! Суки!..

Антон опять смотрит на дядю Мишу, потом — долго — в потолок.

Антон и Вероника идут по коридору. Молчат.

В е р о н и к а (*принужденно, бравурно*). Мне уже все обзвонились просто. Работа-то стоит. Сорвались три заказчика за эти две недели, ты представляешь? Тут-то, может, и не впечатляет, а для Озерска это много... Мне просто не повезло с помощницами. Там две девчонки, обе из нашего училища, одна еще ничего, сообразительная, а вторая...

Антон, как будто вспомнив что-то, заводит Веронику в пустую процедурную: дверь открыта, медсестра куда-то вышла. Показывает на листок, приклеенный к стене.

А н т о н. Во! Когда мне делали уколы, я всегда смотрел и удивлялся. Это нормативы, как «бодяжить» хлорку. Вот интересно, почему, чтобы смыть «каловые и рвотные массы», нужно такое количество, а чтобы смыть кровь и плазму — втрое больше?..

В е р о н и к а (*прервавшись, недоуменно*). Фу!

А н т о н. Извини.

Идут молча. Выходят на лестницу. Спускаются.

В е р о н и к а. Тебе мне совсем нечего сказать?

А н т о н. Я не знаю. Я просто знаю, что не пропаду.

В е р о н и к а. Ты злишься на меня?

А н т о н. Не знаю. Наверное, нет.

Вероника молчит.

А н т о н. Тебе правда так надо уезжать?

В е р о н и к а. Теперь уже я не знаю... Наверное, да. Да.

А н т о н (*с кривой улыбкой*). Ну, ты пиши открытки, что ли.

В е р о н и к а. Я не думала, что все закончится так.

А н т о н. Я тоже не думал.

В е р о н и к а. И все же, наверное, не зря у нас были эти две недели?..

Антон молчит.

Вероника очень быстро идет по больничному городку, почти бежит. Ослепительно яркий день. Снежинки искрятся в воздухе.

Г о л о с р о б о т а. Не дышать. Дышать.

Антон стоит полуголый, цепочка с крестиком в зубах.

Полумрак рентген-кабинета. Из комнатушки персонала команда: «Одевайся!»

Антон возится с вещами. Затем подходит к двери комнатушки.

М е д с е с т р а. Постой в коридоре.

Антон выходит. Встает у стены. Рядом сидят две грузные женщины, одна совсем пожилая, вторая средних лет.

П о ж и л а я. Ой, я не знаю... Нет... Нет, мне нельзя ложиться, а цветы, а кошка, Таня?..

Ж е н щ и н а. Мама, перестань, пожалуйста, ну какие тут цветы и кошка... Мы за ней посмотрим.

П о ж и л а я. Нет, Таня, не могу...

Через некоторое время тяжелая дверь рентген-кабинета открывается.

М е д с е с т р а. Мелихов! (*Протягивает свежий, еще чуть липкий снимок и историю болезни.*) Бери осторожней, за краешек... А это у тебя тут что?

Показывает на историю болезни. На задней обложке, в пустовавших графах под заголовком «Патологоанатомическое заключение», шариковой ручкой криво написано: «Трус».

Антон стоит растерянный.

А н т о н. А... А это у меня друзья так пошутили.

М е д с е с т р а. Развели тут... камеди-клаб...

Антон стоит в коридоре со снимком и историей болезни, затем идет через приемный покой на выход.

Встает на крыльце возле щита «Въезд только для машин «скорой помощи», на котором висит потерянный кем-то шарфик в черно-красных тонах.

Смотрит сквозь снимок на солнце. Закуривает.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248 2822. Факс (499) 241 0852. E mail: filmart@yandex ru 119002. Москва, ул. Арбат, 35

Аннотации научных статей

Майя Туровская. Документальность

В статье рассматривается понятие «документальность», характеризующее новое эстетическое качество, сложившееся с появлением новых технических средств передачи информации. Автор рассматривает документальность как один из культурообразующих феноменов XX века, анализирует его природу и процесс его эволюции.

Документальность, эстетическое качество, культурообразующий феномен, эволюция

Инна Кушнарева. Приодетая жизнь

Рецензия на фильм Мадины Мустафиной «Милана». Критик анализирует документальную картину, в том числе с социально-антропологической точки зрения, отмечая присутствие и развитие традиционных паттернов семейных отношений в, казалось бы, асоциальной среде.

«Милана», Мадина Мустафина, паттерны семейных отношений, социально-антропологическая позиция, распад социальных связей, иерархия

Ксения Рождественская. Сюда смотри

Рецензия на картину Александра Куприна «Победа». Критик тщательно анализирует ткань картины, выстроенной в форме кинодневника, своеобразного калейдоскопа персонажей и событий. Автор статьи рассматривает картину как некий самостоятельный, многогранный и вневременной мир, способный преодолеть даже смерть.

«Победа», Александр Куприн, кинодневник, вневременной мир, преодоление смерти

Зара Абдуллаева. Вне архива

Рецензия на фильм Йессики Гортер «900 дней», посвященный «мифу и реальности блокады». Критик исследует структуру и материю картины, которая, несмотря на кажущуюся традиционность конструкции, становится не просто фильмом о блокаде, а непосредственным ее переживанием, превращается в длящееся настоящее, в уникальный документальный опыт, который каждый раз проживается заново.

«900 дней», Йессика Гортер, миф и реальность, традиционность конструкции, переживание, документальный опыт

Елена Стишова. Индустрия памяти

Рецензия на картину «Гагаринленд» Владимира Козлова. Автор анализирует картину, которая вскрывает современный пласт провинциальной жизни, выявляет «уходящую натуру», уже реликтовый тип русских людей, идеалистов и романтиков. Критик рассматривает отраженный в картине феномен культа Гагарина, памяти, хранимой, почитаемой и используемой ныне его земляками и родственниками.

«Гагаринленд», Владимир Козлов, провинциальная жизнь, уходящая натура, реликтовый тип, культ Гагарина

Сергей Сычев. Глоток горечи

Рецензия на картину Марины Голдовской «Горький вкус свободы», посвященной Анне Политковской. Картина, которую можно отнести к жанру «личной документалистики», представляет собой и масштабное исследование, наблюдение за жизнью главной героини, и политическое обвинение в адрес власти. Критик анализирует многочисленные аспекты и смысловые пласты этого неоднозначного фильма.

«Горький вкус свободы», Марина Голдовская, Анна Политковская, личная документалистика, политическое обвинение, смысловой пласт

Александра Тучинская. Дети солнца как мишень

Автор сопоставляет и анализирует два произведения, в которых необычным образом актуализируются смыслы пьесы М.Горького «Дети солнца», — одноименный спектакль Петербургского Драматического театра на Васильевском и фильм Александра Зельдовича «Мишень». Анализируя эти работы, автор показывает, как два столь различных произведения несут по сути один смысл и повествуют о настоящем времени.

Горький, актуализация смыслов, «Дети солнца», Зельдович, «Мишень», настоящее

Ольга Андреева. Очередь в России

Автор исследует понятие «очередь» как социальный феномен российского общества, анализируя его философию, особенности, движущие механизмы, скрытые смыслы и цели. В частности, очередь рассматривается как самостоятельное явление, некий стихийно образованный социальный институт, государство в государстве со своими законами, строго определенными правами и обязанностями.

Очередь, социальный феномен, механизмы, социальный институт, государство

Сергей Эрлих. День сурка

Глубокий анализ феномена «разоблачение декабристского мифа», или контрмифа, создаваемого властью, его особенностей и скрытых смыслов, технологий его создания и функционирования. В частности, автор показывает, как тщательно сконструированный антидекабристский миф атакует историческую память нации через каналы массовой информации.

Декабристский миф, контрмиф, историческая память, СМИ

Ольга Чагадаева. Мужичок, оставьте водку

Исследование феномена «всеобщего отрезвления» России, порожденного временным запретом торговли спиртными напитками в период первой мировой войны. Автор исследует сущность и последствия этого явления, оказавшего значительное влияние на дальнейшую судьбу страны.

Первая мировая война, отрезвление, запрет, судьба России

Андрей Щербенок. Дзига Вертов: диалектика киновещи

Исследование творчества одного из наиболее значительных кинодеятелей советского кино — Дзиги Вертова. Автор анализирует творческий путь режиссера и теоретика, раскрывает суть его основных теоретических работ, оказавших огромное влияние на кинематограф в целом, а также исследует центральные понятия его творчества, такие как «киноглаз», «киновещь» и другие.

Дзига Вертов, теория, советское кино, киноглаз, киновещь

Андрей Фоменко. Модернизм Уайлдера, или Film noir около 1950 года

На материале картин Билли Уайлдера «Сансет бульвар» и «Туз в рукаве» автор анализирует особенности поджанра «фильм нуар», прослеживает эволюцию смыслов и формальных приемов, используемых режиссером, рассматривает социальные, психологические, философские и прочие аспекты в картинах данного поджанра.

Фильм нуар, Билли Уайлдер, поджанр, философские аспекты, «Сансет бульвар»

S U M M A R Y

Maya Turovskaya

Documentality

The notion of documentality is treated as a characteristic of a new aesthetic quality, which has taken shape with the apparition of new technical means of information transmission. The author considers documentality as one of the culture-building phenomena of the 20th century and analyzes its nature and evolution process.

Documentality, aesthetic quality, culture-building, evolution

Postdoc. About the new term.

Round table talk during «Artdocfest»

Inna Kushnaryova

A dressed-up life

Review of Madina Mustafina's MILANA. The film critic analyzes a documentary particularly from socio-anthropological point of view, marking the presence and development of traditional patterns of family relations in a seemingly asocial milieu.

MILANA, Madina Mustafina, patterns of family relations, socio-anthropological point of view, decline of social relations, hierarchic

Xenia Rozhdestvenskaya

Look here

Review of Alexander Kuprin's VICTORY. The critic dwells on the texture of the picture, made in a form of a diary, of a sui generis kaleidoscope of characters and events. The author considers the picture as a certain self-reliant, multifaceted and atemporal universe, capable of overcoming even death.

VICTORY, Alexander Kuprin, film-diary, atemporal universe, overcoming death

Zara Abdullayeva

Out of archive

Review of Jessica Gorter's 900 DAGEN, devoted to the «myth and reality of the blockade». The critic explores structure and texture of the film, which in spite of its seemingly traditional composition becomes not just a movie about the blockade, but its ingenuous trial, appears a continuing present and unique documentary experience which is lived on every time anew.

900 DAGEN, Jessica Gorter, myth and reality, traditional composition, trial, documentary experience

Elena Stishova

Industry of memory

Review of Vladimir Kozlov's GAGARINLAND. The author analyzes the film that unseals a contemporary layer of provincial life, brings to light descending surroundings, the connate type of Russian people, idealists and romantics. Also the reflected phenomenon of the Gagarin cult is considered, as well as remembrance both kept and used by his fellow-townsmen and relatives.

GAGARINLAND, Vladimir Kozlov, provincial life, descending surroundings, the connate type, the Gagarin cult

Sergei Sytchev

A gulp of sourness

Review of Marina Goldovskaya's BITTER TASTE OF FREEDOM, devoted to Anna Politkovskaya. The picture, which may be defined as «personal documentary», is a large scale exploration, observation of the heroine's life as well as a political accusation of those in power. The critic analyzes multiple aspects and senses of this extraordinary film.

BITTER TASTE OF FREEDOM, Marina Goldovskaya, Anna

Politkovskaya, «personal documentary», a political accusation, multiple senses

Alexandra Tuchinskaya

Children of the sun as a target

The author juxtaposes and analyzes two works, which in an unusual way actualize the senses of Maxim Gorky's play CHILDREN OF THE SUN, that is the stage version of St Peterburg's Drama theatre in Vasilyevsky and Alexander Zeldovich's THE TARGET movie. When comparing the two, the author demonstrates, how such different works bear the same senses and tell of contemporaneity.

Gorky, actualization of senses, CHILDREN OF THE SUN, THE TARGET, Zeldovich, contemporaneity

Olga Andreyeva

The queue in Russia

The author explores the notion of the queue as a social phenomenon of Russian society, analyzes its philosophy, peculiarities, drives, hidden senses and aims. The queue is particularly considered as a separate phenomenon, a certain spontaneously shaped social institution, a state within a state with its own rules, firmly observed rights and duties.

The queue, a social phenomenon, drives, social institution, a state

Sergei Erlikh

Groundhog day

Deep analysis of the phenomenon of «unmasking the Decembists' myth» or counter-myth, created by those in power, its peculiarities and concealed senses, technology of its making and functioning. It is also demonstrated how deliberately constructed anti-Decembrists' myth attacks the nation's historical memory via mass media channels.

The Decembists' myth, counter-myth, historical memory, mass media

Olga Chagadayeva.

«Old man, give up vodka»

Exploration of the phenomenon of the «universal sobering» in Russia, generated by a temporary prohibition during the WWI. The author analyzes the gist and the consequences of this phenomenon, which greatly influenced the further destiny of Russia.

The first world war, sobering, prohibition, destiny of Russia

Marina Razbezhkina

One should begin with the most complicated

The noted documentary director and tutor on her experience.

Andrei Shcherbenok

Dziga Vertov: dialectics of Cine-Thing

Analysis of one of the most important Soviet filmmakers' Dziga Vertov's creation. The author considers the career of the Soviet pioneer in documentary film, newsreel director and cinema theorist, dwells upon the essence of his major theoretical works which greatly influenced cinema in general. Also the central notions of Vertov's creation, such as Cine-Eye and Cine-Thing are investigated.

Dziga Vertov, Cine-Thing, theory, Soviet cinema, Cine-Eye

Andrei Fomenko

Wilder's modernism, or *Film Noir* circa 1950

Basing on the Billy Wilder's SUNSET BLVD and ACE IN THE HOLE the author analyzes peculiarities of the variant genre of Film noir, traces down the evolution of senses and formal tricks used by the director; considers social, psychological, philosophical and other aspects in the stuff of this subgenre.

Film noir, Billy Wilder, subgenre, philosophical aspects, SUNSET BLVD

Fyodor Babenko

The forty fifth

A script.

Igor Savelyev

The second therapy department

A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-едактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 02.02.12. Подп. к печати 16.02.12
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13211. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

РЕН
ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ
НОВОСТИ 24 НОВОСТИ 24
НОВОСТИ 24
23:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК
www.ren-tv.com
Свидетельство о регистрации СМИ.
Эл №ФС 77-27929 от 24 апреля 2007 г. Реклама.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.ДОЛИНА, Д.КОММА, И.КУШНАРЕВОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Е.НЕКРАСОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Российская киноиндустрия. Итоги года
Что происходит в российском коммерческом кино?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ЛИДЕРЫ РОССИЙСКОГО КИНОПРОКАТА
ОСКАР-2012

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ТИМУР БЕКМАМБЕТОВ
СТИВЕН СПИЛБЕРГ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Жанровое кино
Медиахолдинги в роли кинопродюсеров
Коммерческая анимация

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

КУЛЬТУРА КОММЕРЧЕСКОГО КИНО

2012